cahiers du CINEMA

Politique et lutte idéologique de classes : Intervention 1

P. Bonitzer : Hors-champ
C. Metz : Ponctuation et démarcation
J.-L. Comolli : Technique et Idéologie (5)
S. Daney et J.-P. Oudart : Le Nom-de-l'Auteur
S.-M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous (fin)
"Intolerance" (description plan par plan, fin)



numéro spécial 234-235 12 francs

A NOS LECTEURS

A partir du prochain numéro (n° 236), le prix de vente au numéro des Cahiers du Cinéma sera porté à 7 francs.

Cette augmentation, la première depuis Janvier 1966, nous est imposée par le coût sans cesse croissant de fabrication de la revue.

Nous espérons que nos lecteurs comprendront que cette mesure était inévitable, et continueront à nous manifester le même soutien que par le passé.

Afin de ne pas défavoriser ceux d'entre eux qui, en s'abonnant aux Cahiers, manifestent leur intérêt pour notre travail, nous avons décidé de maintenir le plus longtemps qu'il nous sera possible les anciens tarifs d'abonnement. Ceux-ci restent donc les suivants:

pour 6 numéros : 36 F (France) - 40 F ($ 8) (Étranger)
pour 12 numéros : 66 F (France) - 75 F ($ 15) (Etranger)
et 58 F (France) - 66 F ($ 13) (Étranger), pour
les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat, à l'ordre des Éditions de l'Etoile, 39, rue Coquillière, Paris 1er. Tél. 236.00.37. Compte chèques postaux : 7890-76 PARIS.

cahiers du CINEMA



Groupe Dziga-Vertov
ard, Gorin) :
« Vent d'Est »

N° 234-235 DECEMBRE 1971, JANVIER-FEVRIER 1972

CAHIERS DU CINEMA. Revue *mensuelle de Cinéma*. 39, *rue Coquillière*, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Fabrication : Daniel & Cie.



La TABLE DES MATIERES des numéros 160 à 199 (novembre 1964 à mars 1968) des CAHIERS DU CINEMA est sortie des presses.

Elle comprend 84 pages sous couverture cartonnée, au format de la revue (21 x 27 cm), et comporte les rubriques suivantes : Auteurs - Metteurs en scène - Cinéastes divers - Cinémas nationaux - Textes sur la théorie et l'histoire du cinéma - Technique et économie - Télévision - Livres de cinéma - Revues de cinéma - La critique de cinéma - Festivals - Filmographies et biofilmographies - Index des films.

Elle est en vente dès maintenant au prix de 19,50 francs.

Nos abonnés continuent à bénéficier du prix spécial de 16 francs (joindre la dernière étiquette d'expédition).

(A découper ou à recopier et à nous renvoyer.)

Veuillez me faire parvenir .... exemplaire(s) de la Table des matières n° 160 à 199.

Je vous règle ci-joint au prix de .... francs franco, par ....

Nom ....Prénom ....

Adresse ....

Politique et lutte idéologique de classes

Intervention 1

1. Rappel historique

Dans le dernier numéro des *Cahiers*, un certain nombre de propositions impliquant une prise de parti politique et idéologique demandent à être expliquées. Le caractère discontinu, épars, de ces propositions (les thèses de J.-P. Lebel sont qualifiées de révisionnistes dans le texte de Pascal Bonitzer « Fétichisme de la technique » et la déclaration II de Porretta-Terme, où il est fait explicitement référence à l'apport de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne chinoise), le fait surtout qu'elles n'étaient accompagnées d'aucune analyse politique, laissaient peser une équivoque sur leur statut. Ce texte a pour objet de lever cette ambiguïté momentanée, avec pour commencer la précision suivante : les propositions en question n'émanent pas de points de vue individuels, isolés, « n'engageant que leurs auteurs », mais reflètent la position de l'ensemble de la rédaction de la revue (1).

Cette position, cette prise de parti, se fonde sur l'analyse de contradictions idéologiques et politiques dont nous allons ici tenter de produire les éléments au niveau de la contradiction politique principale, puis, les mois prochains, à celui des contradictions spécifiques au champ culturel.

1) A la suite de la prise de parti antirévisionniste de la majorité de la rédaction, le seul membre du comité de rédaction inscrit au P.C.F., Bernard Eisenschitz, a quitté la revue.

Il va de soi que l'accusation de « révisionnisme » portée contre J.-P. Lebel déborde largement et le sujet Lebel et son travail dans le champ du cinéma. Elle vise d'abord le révisionnisme de la politique culturelle du P.C.F., dont le livre de Lebel (publié par les Editions Sociales et logiquement soutenu dans la presse du parti) est un symptôme et le reflet. Il n'est sans doute pas inutile de le préciser, dans la mesure où jusqu'à présent nos analyses des thèses de Lebel (notamment dans la série des textes de J.-L. Comolli, « Technique et Idéologie »), tout en les critiquant d'autonomiser la pratique technique du cinéma sans prendre en compte sa surdétermination idéologique et politique, ne les rattachaient pas suffisamment à la ligne culturelle du P.C.F.

Mais il ne saurait davantage être question de s'en tenir à critiquer le « révisionnisme » dans le champ culturel comme si ce champ était flottant : le révisionnisme culturel ne peut être pensé que comme reflet du révisionnisme *politique* du P.C.F. C'est à la critique directe (et non plus masquée ou latérale) de ce révisionnisme que ce texte s'emploie.

La prise de parti ainsi définie ne tombe évidemment pas du ciel. Elle a une histoire et des causes qu'il faut maintenant analyser.

Ces causes sont de deux ordres : internes et externes. Les premières tiennent essentiellement aux contradictions propres à la revue, à ses rapports avec divers appareils culturels du P.C.F., et notamment la *Nouvelle Critique*.

L'intervention du marxisme-léninisme dans la revue (cf. « Cinéma/idéologie/critique », CdC 216 et 217, octobre et novembre 1969, et sur les luttes qui ont entraîné cette intervention, l'entretien avec Politique-Hebdo, CdC n° 229) impliquait non seulement la prise en compte du matérialisme historique et dialectique dans le travail spécifique des *Cahiers* (élaboration d'une théorie matérialiste du cinéma, lutte idéologique dans le champ du cinéma) mais, posant la question de l'articulation de ce travail avec les luttes politiques en cours, exigeait une analyse de ces luttes. Cette analyse n'a pas été produite. Ou plutôt, elle a été différée, au nom d'une conception erronée de la priorité de la lutte idéologique dans son autonomie relative par rapport à la lutte politique, celle-ci étant ainsi « mise à distance ». En effet :

Par réaction contre l'anticommunisme dominant de la critique de cinéma, et contre l'anticommunisme passé des *Cahiers* eux-mêmes (sous toutes ses formes : réaction, libéralisme, anarchisme de droite ou de gauche), et à cause de la nécessité, éprouvée comme urgente, de combattre l'éclectisme à l'intérieur de la revue, le P.C.F. nous apparaissait alors, après la décomposition du mouvement de mai 68, comme la seule force disposant d'une stratégie cohérente face à la bourgeoisie. De plus, l'antithéoricisme mécaniste de tous les groupes dits gauchistes (2) et — sous l'influence prépondérante des positions althussériennes de l'époque — une surestimation de la pratique théorique, nous amenaient à prendre en considération l'intérêt manifesté par certains intellectuels communistes pour les recherches d'avant-garde, donc à estimer possible un travail en commun. Une analyse insuffisante et politiquement erronée nous amenait en effet à penser, malgré un désaccord fondamental avec la ligne culturelle (éclectique, libérale, droitière) du P.C.F. et nos réserves — n'apparaissant jamais dans la revue — quant à tel ou tel aspect de sa ligne politique, que les éléments progressistes du parti pouvaient y devenir dominants par une lutte interne.

2) Par une référence abusive, commune à la bourgeoisie et au révisionnisme, à l'analyse de Lénine : si en effet le gauchisme est une déviation spécifique du marxisme, la pénétration anarchisante dans le mouvement de Mai, dans certains groupuscules, de type *non marxiste*, devrait inciter à une analyse dont la notion actuelle de *gauchisme* constitue le recouvrement idéologique.

Donc, rapprochement avec le P.C.F., dont on peut marquer la culmination dans une analyse collective de *La Vie est à nous* (CdC 218) reprenant mot pour mot, de façon non critique, la thèse du film (les thèses du P.C.F. à l'époque du Front Populaire et, aujourd'hui, *sur* le Front Populaire) (3).

Mais très rapidement, dans le champ critique et théorique, a émergé la contradiction entre notre volonté (politique, reposant sur une analyse incomplète, toutes contradictions censurées) de nous rapprocher du P.C.F. et notre désaccord de plus en plus net et global (théorique, critique, idéologique) avec sa ligne culturelle, et surtout avec ses manifestations concrètes dans notre champ spécifique (4).

D'où les effets de silence par quoi s'est en fin de compte surtout marqué notre rapprochement politique, silence déterminé par le souci de « ne pas faire le jeu de l'anticommunisme » (aveuglement sur l'autre aspect de la contradiction ; on sait que ce ressort est joué constamment par le P.C.F., de façon de plus en plus stéréotypée, notamment à l'égard des intellectuels) (5).

Donc, un an après notre rupture avec Filipacchi, notre position reste d'approbation en général, sans analyse concrète de la situation concrète, de la ligne politico-économique du P.C.F., et de désaccord radical avec sa ligne culturelle, pensée comme : 1) relativement autonome : 2) en retard (normal) et en distorsion par

3) Il est symptomatique que ce texte soit pratiquement le seul article des *Cahiers* — si l'on excepte les « valeurs culturelles » reconnues, type Vertov, Eisenstein ou Griffith — à avoir été cité élogieusement par la presse du parti.

4) Il suffit de voir ce que nous pensions des films prônés par la presse du parti, comme les Chabrol, Sautet, etc. Il est significatif que, par exemple dans l'analyse du dossier de presse de *Tristana*, nous observions un prudent silence sur les critiques des quotidiens communistes, aussi symptomatiques pourtant, et reflétant la même idéologie, que le reste du corpus analysé. Cela étant dit aussi pour ceux qui ont été amenés (*Positif*, *Jeune Cinéma*, etc.) à fantasmer notre rapport au P.C.F. comme relation d'obédience et liaison organique. Ces attaques, bien évidemment, ne nous ont en rien aidés à arriver où nous en sommes aujourd'hui, c'est-à-dire plus loin que jamais de leur lieu d'émission. Lutter contre la bourgeoisie et le révisionnisme, c'est aussi critiquer sans répit l'embrouillamini surréalisto-hollywoodo-ouvriéro-gauchiste.

5) Mais si nous nous en tenions quant à nous à une extrême prudence envers les critiques du P.C.F., il est à noter qu'inversement la presse du parti, quotidienne, hebdomadaire ou mensuelle, ne se faisait pas faute de nous attaquer au moins autant qu'à l'époque des rédactions antimarxistes des *Cahiers* (cf. entre autres les attaques débiles de Cervoni à Avignon en 1970 et notre réponse mesurée, CdC 223 ; cf. aussi, évidemment, les textes de Lebel dans la *Nouvelle Critique* dès juin 1970).

rapport à la ligne politique ; 3) et surtout, déchirée, traversée par des luttes internes violentes entre un courant favorable à l'avant-garde et soucieux du matérialisme dialectique, et une tendance conservatrice, éclectique-droitière.

Autrement dit, nous refoulons la contradiction dans le champ culturel, au nom d'une stratégie de soutien à la fraction d'avant-garde du parti, et dans le champ politique, en refusant de voir une incompatibilité fondamentale entre notre approbation passive de la politique du P.C.F. et notre prise en considération de la position chinoise (guère politique : intérêt exclusivement théorique pour la pensée mao-tsétoung et la GRCPC). Au niveau politique général, comme au niveau de notre pratique spécifique, notre attitude à l'égard du révisionnisme est donc elle-même révisionniste (la politique du P.C.F. serait réformable).

C'est avec le « manifeste » signé conjointement par *Tel Quel*, *Cinéthique* et nous (janvier 71) que ces divergences, qui jusque-là n'étaient apparues, malgré leur gravité, que de façon sporadique, sont exposées pour la première fois pour ce qu'elles sont : un désaccord global avec la politique culturelle du P.C.F. (6).

Ce désaccord pourtant reste encore pris dans l'opportunisme *politique* qui consiste à ne pas articuler, à faire comme si étaient autonomes, la ligne culturelle et la ligne politique du P.C.F. Ou plutôt (et plus gravement) la prise en compte de la politique, comme « dehors » du champ culturel et faisant pression sur lui, apparaît bien dans ce texte, mais de façon suffisamment voilée (« une politique, juste, d'union des forces démocratiques, ne saurait en aucun cas... ») pour maintenir une ambiguïté sur *la* politique visée : soit la ligne politique du P.C.F., soit une « autre » ligne (d'alliances, juste) qui *pourrait* ou *aurait pu* (« ne saurait en aucun cas ») exister.

A ce point donc (février 71) l'époque des discussions souterraines, des critiques limitées au champ culturel cesse. Bien qu'encore hésitante, mesurée (7), l'exposition d'un désaccord avec la ligne générale du P.C.F. doit déboucher sur la prise en considération de la contradiction principale : 1) la ligne culturelle du parti n'est absolument pas autonome, elle ne peut être que le reflet d'une ligne politique erronée ; 2) c'est la ligne politique et non la ligne culturelle du parti qui fait que le travail d'avant-garde réel dans le champ culturel ne peut pas, de dominé, devenir dominant.

C'est à ce moment (été-automne 71), et dans l'après-coup des conséquences politiques du « manifeste » des trois revues, qu'un certain nombre de facteurs externes interviennent pour accélérer le développement de ces contradictions jusqu'à l'antagonisme.

D'abord, symptôme certes mineur mais confirmant nos analyses, la presse du parti multiplie contre nous des attaques plus ou moins frontales qui, sans jamais faire porter le débat sur le fond, ni bien entendu critiquer notre travail pour ce qu'il est, glissent des allusions à notre « théoricisme », voire pratiquent l'amalgame accoutumé au moyen de la commode étiquette de « gauchistes », et au minimum, déforment outrancièrement nos positions (8). Un autre caractère commun de ces attaques foncièrement droitières est de se produire systématiquement au cours d'une véritable « campagne de promotion » du livre de Lebel présenté comme le « bon sens » marxiste, opposé à nos « élucubrations idéalistes ». (Cervoni et Maurin n'ont jamais tant parlé de l'idéalisme des *Cahiers* — et même d'idéalisme tout court — que depuis que la revue travaille sur des bases marxistes-léninistes). Cette campagne, tardive (le livre de Lebel est paru en mai), autant que massive, intervient après une assez longue période de silence circonspect, quant aux thèses de Lebel, de la part des intellectuels du parti et marque donc un resserrement des rangs autour de ces thèses, présentées comme l'orthodoxie, resserrement tel que la contradiction, déjà antagoniste sur le plan théorique, ne peut que s'accentuer, et s'étendre *ouvertement* au plan idéologique et politique (dont on sait désormais que c'est lui qui règle les autres).

6) Les intellectuels du parti ne s'y sont pas trompés : il n'y eut plus guère de mention du titre même des trois revues dans la presse communiste sans rappel insistant de ce manifeste.

7) Dans l'entretien avec *Politique-Hebdo*, CdC 229, nous mentionnons, parmi les attaques lancées contre nous de divers bords, celles des « sociaux-démocrates éclectiques », façon encore détournée et précautionneuse de parler de ce que nous ne pouvons plus, à ce moment, ne pas penser comme *révisionnisme*. Selon le même principe révisionniste à l'égard du révisionnisme, nous publions en juillet (CdC 230) un texte rédigé par la cellule des cinéastes communistes, sur la censure ; comme si, d'une analyse effectuée par des révisionnistes, il y avait *quand même* des éléments positifs à tirer.

[La formule « social-démocrate éclectique » était d'ailleurs non seulement précautionneuse, mais dangereuse. Social-démocratie, oui, à la rigueur, si l'on pense aux objectifs que s'assigne le P.C.F. ; mais en aucun cas sur le plan organisationnel (c'est le trotskysme qui pense le P.C.F. comme un parti de type social-démocrate, et c'est complètement faux). Le P.C.F., par exemple, pratique un centralisme démocratique certes très particulier, mais tout à fait opposé au « libéralisme » des organisations social-démocrates.]

De façon analogue, à propos de *Cinéthique* 9/10 : nous nous en tenons, sur leur prise de position politique, à une analyse abstraite et schématique, non comme le prétend *Cinéthique* 11/12 par impuissance à les critiquer concrètement (nous y reviendrons prochainement et longuement), mais par crainte que leur position non dialectique ne fournisse des armes au révisionnisme : « précisons qu'il ne saurait être question... de fournir des armes... à la droite, qu'elle siège à droite *ou à gauche* » : c'est indiquer, encore entre les lignes, d'où nous voyons venir ces attaques : du révisionnisme.

8) Cf. Albert Cervoni et François Maurin, interrogeant J.-P. Lebel dans *L'Humanité* du 28 septembre 1971 : « Dans quelle mesure / ton livre / s'inscrit-il en réaction contre un courant théoriciste qui s'est développé récemment dans plusieurs revues de cinéma, *Les Cahiers* par exemple, ou *Cinéthique* ? » et plus loin : « Ce qui me paraît quasi métaphysique dans l'attitude des revues en question, c'est cette affirmation consistant à dire que le cinéma doit être matérialiste parce que c'est l'art le plus matériel qui soit [*sic : nos lecteurs jugeront du sérieux de la lecture des* Cahiers *opérée par Cervoni et Maurin ; et ça continue* :] Autrement dit, on ramène le matérialisme à la notion de matérialité physico-chimique. » Accusations — grotesques mais très graves — que n'étayent, et pour cause, aucune citation, aucune analyse.

Quant au « gauchisme » cf. l'articulet de *L'Humanité-Dimanche* reproduit dans les *Cahiers* n° 231, ou le compte rendu du festival d'Avignon par Cervoni dans *France-Nouvelle* du 4 octobre 1971, traitant de « gauchistes » les tenants de *Luttes en Italie* — en l'occurrence les *Cahiers*, qui présentaient le film à Avignon.

Ce sont bien les contradictions propres au champ spécifique où nous travaillons qui ont entraîné la manifestation de notre antagonisme *d'abord* avec la ligne culturelle, *puis* avec la ligne politique du P.C.F. Mais cela ne veut pas dire que cet ordre chronologique soit pour nous un *ordre d'importance* (que les effets de blocage du champ culturel par la ligne politique nous apparaissent *comme* les plus importants), ni que si, par quelque évolution dans le sens du « libéralisme » (type P.C.I.), cette ligne politique laissait plus de « champ » aux luttes dans la politique culturelle, notre position aurait été différente. Au fur et à mesure que nos analyses progressaient en effet (aboutissant à la certitude de la justesse de l'expérience chinoise, dont les résultats théoriques et pratiques nous aidaient en même temps considérablement dans ces analyses), ce avec quoi notre rupture se consommait, avec quoi tout compromis nous apparaissait désormais inacceptable, c'est une ligne contre-révolutionnaire, et principalement sur le plan *politique*.

En même temps que ce raidissement dans le champ des superstructures, le P.C.F. multiplie ses attaques contre la politique du P.C. chinois, les principes et les résultats de la G.R.C.P.C. L'interdiction du livre de M.-A. Macciocchi, « De la Chine », à la fête de *L'Humanité*, en est certes un symptôme voyant et révoltant, mais pas plus important, et pas moins *logique*, que par exemple le « tour de la question chinoise » effectué en deux articles calomnieux dans *L'Humanité* des 30 septembre et 1er octobre (9).

Ainsi, ce qui apparaît clairement dès ce moment, et qui depuis n'a fait que se confirmer (cf. dans le n° 47 de *La Nouvelle Critique*, « De la Chine et des racines de la sinophilie occidentale », texte sur lequel nous revenons ci-dessous, et le n° 49 de la même publication, où le révisionnisme tente de faire face sur tous les fronts théoriques et idéologiques : A.I.E. scolaire et universitaire, théorie de la littérature, théorie des idéologies, cinéma...), c'est l'accentuation de la cohérence révisionniste de la politique générale du P.C.F.

Cette accentuation, d'une part, et d'autre part la publication, dans la presse, de fragments du manifeste antirévisionniste du « Mouvement de juin 71 » (*Tel Quel*), que nous approuvons sur ses deux points fondamentaux : révisionnisme du P.C.F. et reconnaissance active de la G.R.C.P.C. et de la pensée mao-tsétoung, sans pour autant nous satisfaire entièrement de ses ébauches d'analyse (cf. prochain numéro), précipitent le développement de la contradiction comme antagoniste.

C'est dans cette conjoncture que, soudainement, *La Nouvelle Critique* s'intéresse à nous. Le jour même de la parution dans *Le Nouvel Observateur* des déclarations du « Mouvement de Juin 71 », on (la rédaction en chef de la N.C.) nous invite à une rencontre urgente (trois jours plus tard) pour « envisager les formes de collaboration possible entre les deux revues » : proposition que nous analysons d'emblée comme une manœuvre de division, consistant à jouer contre *Tel Quel* ses « alliés ». Effectivement, au cours de cette réunion, on nous proposera rien moins qu'un entretien dans la *N.C.* Malgré cette bonne volonté évidente, l'essentiel de la discussion porte sur les désaccords et les critiques de notre part, tant sur des problèmes généraux (la position du P.C.F. vis-à-vis de la Chine, la politique culturelle du parti) que sur des points précis concernant notre pratique propre (et notamment les attaques dont nous venons d'être l'objet dans la presse du P.C.). A toutes ces questions, nous recevons les réponses dilatoires prévues : pour ce qui est du champ culturel, des bonnes paroles, promesses que ça va changer, autocritiques lénifiantes et de pure forme (accusant le manque de temps, la négligence, la paresse, bref ramenant tout à des questions de sujets : personne n'est parfait, mais...) ; quant à la Chine, on ne nous dit rien de la parution imminente de l'article sur « La sinophilie occidentale », et on nous assure que le parti, par sérieux marxiste-léniniste, s'interdit de juger l'expérience chinoise tant que lui manquent des informations objectives sur le développement des forces productives en Chine.

On pourra lire en annexe la lettre que nous avons envoyée à *La N.C.* refusant la proposition qui nous était faite.

Pour nous attaquer, et devant le nombre sans cesse croissant d'intellectuels qui s'écartent de sa ligne de démission pour la dénoncer et la combattre, il ne fait aucun doute que le révisionnisme va parler (c'est fait : cf. en annexe la lettre de la *N.C.*) de l'instabilité des intellectuels petits-bourgeois, incapables de résoudre autrement que sur le mode révolutionnariste névrotique les contradictions aiguës du capitalisme monopoliste d'Etat, opposant de plus à nos « oscillations » la permanence de sa propre position, etc. Cette auto-estimation du révisionnisme (pour ne pas même insister sur le premier point) est à la fois juste et fausse.

Elle est juste parce qu'il est vrai qu'aucune transformation profonde, aucune rupture, aucun changement qualitatif dans sa ligne politique, n'est survenu ces derniers mois, qui puisse justifier quelque révélation subite de son caractère révisionniste. (Aussi toute attitude de dénonciation du P.C.F. qui prendrait comme cause première, fondatrice, un événement survenu ces derniers mois ferait-elle la preuve d'un défaut d'analyse).

Elle est fausse cependant parce que c'est cette ligne extrêmement *cohérente* et *conséquente* qui a entraîné, depuis quelques mois, un certain nombre de comportements, de pratiques et de discours (qui ne sont que *l'accentuation* d'une ligne antérieure, et nullement contradictoire avec elle). Il ne s'agit que d'effets, de plus en plus massifs et visibles (qui vont s'accentuer), d'une ligne qui n'a pas fondamentalement changé, et que l'évolution des contradictions de l'impérialisme à l'échelle mondiale et à l'échelle nationale, contraignent à devenir *de plus en plus visiblement* révisionniste et répressive (et non pas *subitement* révisionniste et répressive). En ce sens seulement, il est juste de dire que les choses ont changé. C'est, à l'échelle internationale, depuis cet été, les transformations profondes entraînées

9) Sans parler d'un article comme « Les nouveaux maoïstes » (*France-Nouvelle* du 13 octobre), où l'on peut lire, pour tout jugement sur la Révolution Culturelle : « Cette aberration que constitue le volontarisme pour modifier les superstructures mentales, alors qu'on s'est avéré inapte à poser correctement et à résoudre les vrais problèmes de l'édification du socialisme en Chine ». Pendant longtemps, le P.C.F. a justifié (et continue de justifier) son « silence » sur la Chine par le « manque d'informations » : est-ce ce même manque qui autorise de tels jugements définitifs, encore une fois sans l'ombre d'une preuve ?

par la politique extérieure de la Chine, le rétablissement de ce pays dans ses droits à l'O.N.U., et la modification corrélative du rapport de forces mondial, qui ont provoqué l'intensification de la campagne de calomnies (surdéterminée par le soutien sans réserves du P.C.F. au social-impérialisme). C'est, à l'échelle nationale, la perspective électoraliste qui est la sienne (approche des législatives, possibilité d'une entente avec le réformisme, campagne de séduction de plus en plus effrénée vers la petite-bourgeoisie) qui entraîne, secondairement, l'ajustement de la ligne culturelle du P.C.F. sur ces positions éclectiques et son extension exclusivement droitière.

Nous dirons donc, en ce qui concerne d'abord le seul plan « culturel », qu'il est impossible que des contradictions antagoniques apparaissent au sein du P.C.F. entre, disons, une tendance favorable à l'avant-garde et une tendance académique, régressive, universitaire bourgoise ; il est encore moins concevable que, de dominée, la première devienne dominante, car la raison de l'actuel rapport de forces n'est pas dans le champ culturel, mais hors de ce champ — déterminée par la ligne politique d'alliances précaires (cf. infra) du révisionnisme. De même, il est illusoire de vouloir défendre, à l'intérieur du parti ou en le soutenant de l'extérieur, la « politique chinoise », en en espérant le moindre effet (pour ce qui est de la discussion franche et ouverte, les révisionnistes sont, à la rigueur, et un certain temps, prêts à vous laisser parler), c'est-à-dire sans comprendre que la ligne politique du P.C.F. interdit la prise en considération de la ligne du P.C.C. (et implique une lutte farouche contre elle), dans la mesure où cette dernière est une ligne de lutte de masse contre le révisionnisme précisément.

2. Le révisionnisme du P.C.F. : l'économisme

Dans cette première intervention, nous analyserons quelques-uns des aspects principaux du révisionnisme du P.C.F. au niveau *théorique*.

Le caractère fondamental du P.C.F., repérable à tous les niveaux de sa pratique et de ses discours, de ses analyses et de ses propositions, trait à partir duquel seulement il est possible de comprendre sa ligne politique *comme* sa ligne culturelle, est l'*économisme*, révision majeure du marxisme qui l'accompagne depuis ses débuts. Le marxisme en effet, puis le marxisme-léninisme et les pratiques révolutionnaires qui en sont inséparables, se sont constitués et renforcés dans une lutte incessante, opiniâtre — parfois principale — contre toutes les formes de révisionnisme et d'opportunisme : la grande révolution culturelle prolétarienne chinoise représente l'expérience historique la plus ample d'une lutte de masses victorieuse contre le révisionnisme.

Les traits principaux de l'économisme, de la déviation économiste dans les partis et organisations reconnaissant « en paroles » le marxisme-léninisme, sont connus de longue date. Est-il inutile d'en rappeler, avant l'analyse des formes spécifiques qu'il prend aujourd'hui en France, le fonctionnement de base ? Nous ne le pensons pas :

— d'abord parce que le révisionnisme lui-même s'ingénie aujourd'hui plus que jamais (selon un processus inévitablement appelé à se développer), et cela pour des raisons d'intérêt évident, à tout brouiller et tout obscurcir sur ce point. Une tentative parmi les plus récentes : dans l'éditorial du n° 49 de *La Nouvelle Critique*, Antoine Casanova (« L'enjeu », p. 5), partant en guerre contre les tenants de « l'avance » des superstructures sur les réalités sociales, matérielles, économiques, décrit l'accusation d'économisme (ou d' « économicisme ») comme une « vieillerie théologique » visant le marxisme-léninisme, accusation dont serait un exemple la « longue déclaration en mai 1971 de l'épiscopat chilien », régulièrement lancée par ceux pour qui « la révolution est *avant tout* (souligné par A.C.) affaire de *conversion* (souligné par nous, CdC) mentale, morale ou idéologique... » (10). Ces quelques lignes condensent les procédés habituels du P.C.F. : escamotage du problème de fond, amalgame et caricature, déformation historique, réductions en tous genres, etc. Mais là n'est pas le plus important. Posons le problème autrement : la lutte contre l'économisme *comme déviation redoutable du marxisme* a été historiquement le *fait* des marxistes authentiques eux-mêmes (à commencer, pour ne citer que des noms, par Marx et Engels, et sans insister sur Lénine et Mao), elle n'a jamais signifié que la révolution était (ni avant ni après tout) affaire de « conversion » de quelque ordre que ce soit, mais elle impliquait et implique la reconnaissance impérative d'une juste ligne politique seule capable de comprendre et de mener à bien toutes les tâches économiques — ligne politique inséparable d'un travail prolongé de transformation et de rééducation idéologique profondes ;

— ensuite, parce qu'il n'est pas rare que la dénonciation de l'économisme, procédant elle-même par simple renversement de ses analyses mécanistes, se fasse de façon également unilatérale (en dépit de certaines précautions formelles). Il est tout à fait erroné, selon nous, de parler du révisionnisme ou de toute autre déviation du marxisme-léninisme (le dogmatisme par exemple) comme d'aberrations découlant d'une faute théorique originelle — c'est-à-dire survenant sans lutte entre deux lignes, deux voies, dont l'une a triomphé —, ou de les penser dans un rapport de filiation simple, s'engendrant l'une l'autre, « accouchant » ou « avortant » l'une de l'autre selon un processus historique en quelque sorte autonome, autodéterminé, coupé de ses conditions matérielles d'existence et de ses facteurs de

10) La citation complète est la suivante : « Thèse de « l'avance » des superstructures (sur les réalités sociales, matérielles, économiques) tellement unilatérale que nous ne sommes pas loin du vieil idéalisme théologique qui taxe le marxisme-léninisme « d'économicisme » (cf. la longue déclaration en mai 1971 de l'épiscopat chilien) sous prétexte que la révolution est *avant tout* affaire de conversion mentale, morale, idéologique... ».

reproduction (11). L'économisme, en effet, sous-estime ou évacue non seulement l'importance des luttes politiques, mais aussi des luttes idéologiques, culturelles, théoriques. Il perd de vue que l'aspect principal des luttes de classes à l'échelle mondiale aujourd'hui est *politique*, que la crise mondiale de l'impérialisme est avant tout une crise politico-idéologique dont l'aspect économique — y compris la crise monétaire actuelle, révélatrice —, quelle que soit son importance, et elle est considérable, est un aspect *secondaire* (au sens marxiste-léniniste du terme secondaire, c'est-à-dire tel que l'expose Mao Tsétoung dans « A propos de la contradiction », et non dans l'acception réductrice où l'entendent tous les mécanistes : voir plus loin). Mais la reconnaissance de l'importance capitale des luttes idéologiques et théoriques, de leur puissance matérielle et de leur force d'intervention, la prise en considération de l'action en retour constante des superstructures sur l'infrastructure économique, comme de leur rôle, dans certaines circonstances, *primordial*, ne saurait en aucun cas justifier la sous-estimation, par méconnaissance des processus économiques ou par réaction contre l'économisme déchaîné du révisionnisme, du terrain où se développe ce révisionnisme, des *racines sociales* qui en ont rendu possibles les commencements historiques et dont les transformations en déterminent et facilitent, selon les lieux et les époques, la résurgence, la consolidation ou l'apparition (12).

Nous savons, depuis Lénine, que les racines sociales du révisionnisme sont communes à *tous* les pays monopolistes, qu'elles constituent une menace et un risque pour les partis communistes de *tous* ces pays au stade impérialiste du capitalisme. Ce sont elles qui rendent compte, par-delà la diversité des conditions nationales et le degré de développement (aujourd'hui : de déclin) de l'impérialisme, par-delà les formes spécifiques qu'il revêt dans tel ou tel parti ou organisation, de son fonctionnement général, de ses traits invariants, de ses principes fondamentaux. Ces racines sociales sont : 1) l'aristocratie ouvrière, frange de la classe ouvrière analysée par Engels en Angleterre dès la fin du XIX[e] siècle, dont l'accroissement numérique est organiquement lié au développement de l'impérialisme, et qui monnaye son acceptation de la règle du jeu capitaliste contre les miettes que la bourgeoisie accepte de prélever, pour les lui reverser, sur les énormes surprofits qu'elle réalise : 2) les couches moyennes, petites-bourgeoises, de la société, de plus en plus exploitées et opprimées, vouées à la salarisation, la paupérisation ou la prolétarisation, et dont le rapprochement de la classe ouvrière, voire l'intégration à celle-ci (aspect positif permettant de penser une tactique d'alliances) s'accompagne (aspect négatif passé constamment sous silence par le P.C.F.) d'une importation massive de la conception bourgeoise du monde (13).

C'est de la capacité politique et théorique d'un parti à parer à ces risques inévitables, jamais définitivement écartés, c'est-à-dire de la fidélité *ou non* aux principes universels du marxisme-léninisme, du socialisme scientifique, et de leur application dialectique aux conditions concrètes de la lutte des classes dans telle formation sociale à tel moment, de la pratique *ou non* d'une véritable ligne de masse, que dépend l'élaboration et la conduite d'une stratégie et d'une tactique correctes de luttes et d'alliances, ou le *reniement* du marxisme-léninisme par ajustement de la ligne de ce parti aux intérêts éminemment réformistes, contre-révolutionnaires, de cette aristocratie ouvrière et de ces couches petites-bourgeoises dès lors hégémoniques (au lieu qu'alliées possibles elles doivent être, placées sous la direction du prolétariat, progressivement transformées, rééduquées) et cela, bien entendu, au détriment des aspirations révolutionnaires de la classe ouvrière.

Rappeler les bases sociales où se nourrit le révisionnisme et dont il représente les intérêts, nous paraissait indispensable (sauf à tomber dans une analyse théoriciste unilatérale (14), à une juste position du problème.

11) Si la thèse avancée dans les « Positions du mouvement de juin 1971 » (*Tel Quel* 47) du dogmatico-révisionnisme du P.C.F. nous paraît *fondamentalement juste*, les propositions suivantes sont plus que discutables : « ... le révisionnisme issu directement, par renversement, du dogmatisme qui le nourrit et s'en nourrit... » (« Positions... », p. 137) ; « le dogmatisme et le révisionnisme qui avorte du dogmatisme, loin comme le croient naïvement certains, d'être en contradiction... » (*Tel Quel* 47, « Déclaration sur l'hégémonie idéologique bourgeoisie/révisionnisme », p. 133) ; « ... l'erreur, puis la correction stalinienne sont, de ce point de vue, deux symptômes du manque à la dialectique du dogmatisme en train d'accoucher de son envers révisionniste. » (Philippe Sollers, « R.B. », *Tel Quel* 47, p. 24).

12) L'étude de ces racines sociales doit elle-même évidemment se garder de l'écueil économiste : des forces sociales identiques peuvent, selon les circonstances et les lieux, avoir des pratiques idéologiques et des attitudes politiques contre-révolutionnaires fondamentalement différentes : révisionnistes, mais aussi réformistes, ouvertement réactionnaires, voire fascistes. Le moment que nous analysons, les *formes* que le révisionnisme prend *en France aujourd'hui* avec le P.C.F. sont déterminés par des facteurs multiples, une longue évolution historique de la situation nationale et internationale qu'il n'est pas dans notre propos de retracer (constitution du P.C.F., sa place dans la III[e] Internationale, etc.).

13) « Qu'est-ce qui rend (le révisionnisme) inévitable dans la société capitaliste ?... Dans chaque pays capitaliste, à côté du prolétariat se trouvent toujours les larges couches de la petite-bourgeoisie, des petits patrons. La petite-production a engendré et continue d'engendrer constamment le capitalisme. Celui-ci crée inéluctablement de nouvelles « couches moyennes »... Ces nouveaux petits producteurs sont inéluctablement rejetés à leur tour dans les rangs du prolétariat. Dès lors, il est parfaitement naturel que des conceptions petites-bourgeoises ne cessent de surgir dans les grands partis ouvriers. » (Lénine, « Marxisme et révisionnisme », Editions Sociales, tome 15, p. 35.) On remarque que ce dont il s'agit ici est la petite-bourgeoisie « traditionnelle » (petite production, petite propriété) que Marx, Engels, Lénine ont étudiée, et dont ils ont souligné la *tendance* (la tendance seulement) à péricliter avec le développement du capitalisme. Mais l'analyse vaut pour les couches de la « nouvelle » petite-bourgeoisie, dont Lénine soulignait déjà l'importance et prévoyait *au contraire* l'élargissement avec l'impérialisme (l'élargissement *et* l'exploitation grandissante), c'est-à-dire l'ensemble des *travailleurs salariés non productifs* (intellectuels, cadres, employés, etc.). Que l'analyse, en ce qui concerne le révisionnisme, soit également valable pour ces couches, vient de ce fait (dont le P.C.F. ne veut pas entendre parler) que les deux ensembles (petite-bourgoisie « traditionnelle » et « nouvelle »), bien qu'occupant des places radicalement différentes dans les rapports de production, n'en sont pas moins *unifiées* sur le plan *idéologique*, et que c'est cela qui permet de parler, en toute rigueur, d'une *idéologie petite-bourgeoise*.

14) C'est ainsi que Jean-Louis Baudry, dans *Tel Quel* 44, tourne en rond dans le cercle qu'il a lui-même produit en posant incomplètement et incorrectement ce problème (« Pour une matériologie », p. 54) : « L'usage massif de l'idéologie (emploi non spécifié de termes, hors d'une référence à la lutte des classes et à la forme qu'elle prend à un moment et dans un pays donné, par ex. « liberté », « vérité », etc.) sert-il à justifier une trahison des intérêts de classe ? ou l'aveuglement idéologique est-il responsable d'une orientation politiquement défaillante ? Il n'y a pas de réponse précise à donner à cette alternative car l'ambiguïté caractérise essentiellement le mode d'action de l'idéologie. » (?). On voit bien pourquoi la réponse est impossible. L'unité duelle politique-idéologie, posée dans ces termes, est suffisante à rendre compte des processus de formation, de renforcement et de reproduction élargie du révisionnisme. A plus forte raison l'est-elle à penser et à conduire une *lutte complète* contre lui.

Ce qui ne veut pas dire que l'objet de ce texte soit une analyse de la composition sociale du P.C.F. (facteur important de son révisionnisme et de ses mécanismes d'entretien), mais une étude de certaines de ses *manifestations* aujourd'hui en France.

Nous signalons donc seulement quelques axes de recherches (déjà publiées, en cours ou à entreprendre) :

— étude du poids idéologico-politique (15) de l'aristocratie ouvrière dans le P.C.F. et la C.G.T. à partir d'un certain nombre de revendications et de comportements typiques à ces deux organisations (par exemple : le social-chauvinisme, l'étroitesse corporatiste, le culte de la hiérarchie), étude à partir de laquelle seulement il est possible de penser leur relation (qui dirige qui ? Comment ?) autrement que sur le mode descriptif et statique du « P.C.G.T. » ;

— étude de la « bureaucratie syndicale et politique » propre à ces deux organisations, proliférant de façon impressionnante avec l'hypertrophie de l'Appareil d'État bourgeois ;

— étude du glissement progressif de la base de classe du P.C.F. vers la petite-bourgeoisie salariée ; rôle dans l'appareil des « porteurs » du « savoir » et de la science (intellectuels, idéologues divers, ingénieurs, cadres, etc.) ;

— étude, en relation avec les points précédents, du rôle politique et idéologique, considérable *en France* depuis le XIX[e] siècle, de la petite et moyenne bourgeoisie ; la force d'appoint qu'elles représentent ; de quelle lutte acharnée elles sont l'enjeu...

15) Nous disons bien poids *politique et idéologique*. Là aussi en effet il faut se garder d'une position économiste : délimitation de cette frange contre-révolutionnaire sur les seuls critères de la qualification et du salaire. Que l'aristocratie ouvrière se recrute *plus facilement* chez les ouvriers les plus qualifiés et les mieux payés n'autorise aucune division mécanique : un ouvrier qualifié et bien payé, mais ayant une conscience de classe révolutionnaire, ne saurait être considéré comme faisant partie de cette aristocratie (cf. « Fascisme et Dictature » de N. Poulantzas). Là encore, et c'est ce que Marx, Engels, Lénine et Mao ont *toujours affirmé*, la *seule* détermination économique n'est pas *suffisante* (bien qu'indispensable) à la caractérisation d'une classe, couche, catégorie, fraction... La question *idéologique* et *politique* joue un rôle décisif. Cet article *n'a pas d'autre but* que de *répéter* cette vérité oubliée par les révisionnistes.

3. Le P.C.F. : l'économisme comme politique (16)

Les défaillances théoriques de l'économisme (à l'œuvre de façon diffuse dans l'économisme « spontané », organisées en système quand il est « conséquent ») sont aujourd'hui bien connues. Ces défaillances, dont nous énumérerons celles qui nous paraissent les plus opérantes, ne manquent jamais d'avoir des effets *pratiques*, *politiques* massifs que nous devrons également analyser.

Quelles sont les défaillances théoriques principales de l'économisme ?

— Une conception *mécaniste* de l'évolution des processus socio-historiques, de la dialectique des forces productives et des rapports de production, de l'infrastructure économique et de la superstructure idéologico-juridico-politique (les superstructures pensées comme simple phénomène, produit, reflet inerte et passif de la base économique). Les choses sont un peu plus compliquées en ce qui concerne la relation forces productives/rapports de production. Le révisionnisme moderne n'en est plus aux temps anciens du fatalisme économique (début du siècle) où la passivité et l'attentisme politiques trouvaient leur justification dans la certitude que le seul développement des forces productives entraînerait automatiquement — une fois franchi un seuil de compatibilité maximum avec les rapports de production existants — la transformation « révolutionnaire » de ceux-ci, et cela en l'absence de toute lutte politique consciente et organisée du prolétariat et de ses alliés. Le révisionnisme moderne (ici semblable à celui de la II[e] Internationale) reconnaît le rôle moteur de la lutte de classes dans l'histoire. Mais cette reconnaissance — outre qu'elle n'a jamais été suffisante à faire la distinction entre un marxiste-léniniste et un révisionniste puisque, Lénine y *insiste*, les notions de classes et même de lutte de classes sont recevables pour la bourgeoisie, l'acceptation *ou non* de la *dictature du prolétariat* constituant, elle, la ligne de démarcation décisive ; nous y reviendrons, mais cf. dès maintenant, par exemple, l'éditorial de Laurent Salini dans « L'Humanité-Dimanche », du 10 mai 1971, parlant en ces termes de cette ligne de démarcation : « ce que l'on appela naguère la « dictature du prolétariat » (les guillemets sont de L.S.) — cette reconnaissance du rôle moteur de la lutte des classes est elle-même viciée par l'économisme et entraîne une conception toute particulière (cf. prochain numéro) de la lutte politique. Lorsque le minimum nécessaire de matérialisme est requis, et oblige à rappeler l'interaction de tous les niveaux d'une formation sociale, les articulations de son unité complexe, c'est *l'indétermination*, *l'indécision* totales : les

16) On précisera tout de suite que les acrobaties stylistiques et les sophismes du P.C.F. ne sauraient en aucun cas impressionner : c'est le propre du révisionnisme que de ne pas dire ce qu'il fait et de ne pas faire ce qu'il dit. Ou du moins pas *tout à fait*. Car discours et pratiques contradictoires ne peuvent coexister éternellement sans influence réciproque. Classiquement, le révisionnisme se définit de reconnaître le marxisme « en paroles » et de le renier « dans les faits », mais ces faits finissent par retentir sur ces paroles pour en défaire la belle ordonnance (c'est sur *textes* aussi que Lénine finit par prendre Kautsky). Il n'y a donc pas toujours opposition simple entre des pratiques de collaboration de classes et des discours révolutionnaires. Lorsqu'il est poussé à bout, contraint de toutes parts, acculé, le révisionnisme abandonne *aussi* le marxisme-léninisme *en paroles* (comme c'est le cas, irréversiblement, pour le P.C.F.). Les discours justifient de plus en plus tortueusement des pratiques, et les quelques références obligées à la doctrine s'évertuent à faire passer les unes et les autres. L'opposition simple fait place à la dénégation, le : « Je suis marxiste-léniniste » au : « Il n'est pas vrai que je ne sois pas marxiste-léniniste ». Et c'est au *matérialisme historique* qu'il revient de découvrir *quand* et *pourquoi*.

choses étant complexes, on finit par admettre que tout se tient plus ou moins. Un exemple récent : l'article de Jacques de Bonis et Antoine Casanova dans *La Nouvelle Critique* 47, « De la Chine et des racines de la sinophilie occidentale » (page 42) : « Aussi faut-il bien dire que là — comme ailleurs évidemment — ce n'est pas l'idéologie qui est « première », qui « fait » le développement historique de la Chine, c'est l'ensemble de la formation sociale dont la base est, et reste les rapports de production et leur interaction avec les forces productives, dont les aspects matériels et humains (l'évolution des besoins et des aptitudes) sont indissociables ». La loi de la contradiction inhérente aux choses et aux phénomènes, la loi du développement interne des contradictions propres à une formation sociale se transforme ici (puisqu'il est impossible de savoir ce qui, selon la conjoncture, est principal et secondaire, dominant et dominé, moteur et agi) en une tautologie anhistorique : ce qui fait l'évolution de la Chine, c'est l'ensemble de la formation sociale chinoise. Et voilà pourquoi votre fille est muette, et voilà pourquoi la révision du P.C.F., digne fille du révisionnisme de la IIe Internationale, ne tarit pas d'absurdités sur la Chine. En fait, ce pluralisme éclectique où toutes les contradictions semblent s'annuler (tout est dans tout et réciproquement) recouvre une hiérarchie rigide mise en place dogmatiquement une fois pour toutes : ce n'est pas l'idéologie qui « fait » la Chine, toutes les contradictions interviennent, mais ce qui « fait » la Chine, ce qui est « première » c'est la base économique toute-puissante, déterminante et *dominante*, dernière et *première*. Quant à « faire » la Chine, « ensemble de la formation sociale », « interaction inévitable », « indissociables », c'est le ressassement indécis, flou, tâtonnant d'un vocabulaire pas même vraiment marxiste, *l'indétermination pure et simple*, le vide de la connaissance, l'opposé de l'analyse concrète d'une situation concrète, le *plein* de l'idéalisme.

— L'économisme c'est aussi, à partir de la découverte marxiste fondamentale de la base économique des luttes de classes en général et de la lutte politique en particulier, à partir du principe irrécusable de la détermination *en dernière instance* économique des modes de production, l'identification une fois pour toutes de cette contradiction déterminante en *dernière instance* (Capital-Travail) avec le rôle de *contradiction dominante* dans une formation sociale. Alors que Marx et Engels n'ont pas cessé d'insister sur le mot *dernière*, l'économisme s'obstine à la concevoir comme *première*. L'exemple cité ci-dessus est éclairant : 1) l'idéologie ne « fait » pas la Chine (ni aucun autre pays), l'idéologie n'est pas « première » ; 2) parce que l'ensemble de la formation sociale joue contradictoirement ; 3) dont la base (ici tour de passe-passe identifiant *dernière* [juste] et « première » [faux]) est, et reste, l'économie.

— Ces confusions procèdent d'une conception schématique de la contradiction, pensée comme simple, non surdéterminée, c'est-à-dire non affectée par l'ensemble complexe des autres contradictions de la formation sociale dont elle est la condition d'existence mais qui sont aussi sa condition d'existence (la structure *à dominante* empêchant toute homogénéisation, toute unification simple). D'où la méconnaissance, ou la sous-estimation (ce qui, pratiquement, entraîne les mêmes conséquences) de l'action en retour et de l'efficace propre des superstructures sur l'infrastructure économique, du rôle de la théorie, sans parler — cf. prochain numéro —, du rôle assigné à la lutte politique et à la lutte idéologique. Pour l'économisme, ce qu'il a postulé comme contradiction principale pourrait à la rigueur exister sans les contradictions secondaires, et, dans ses versions « dialectiques », existe de toute manière *avant elles*.

— L'aplatissement, la linéarisation de la contradiction fonde une conception diachronique simpliste de l'évolution des processus socio-historiques. Plus de mutations révolutionnaires, de bonds, de sauts qualitatifs, mais un temps continu homogène. A la dialectique « subtile » et « révolutionnaire » fait place l'« évolution simple et de tout repos » (Lénine). Deux exemples :

1) *évolution simple* : « Thèses du XIXe Congrès du P.C.F. » (chapitre « Pour une démocratie avancée ouvrant la voie au socialisme », page 16) : « Un gouvernement d'union démocratique, dans lequel le Parti communiste assumerait les responsabilités que lui confère la confiance de millions de Français, s'appuierait résolument sur les masses populaires pour conduire cette politique dans la *stabilité* et le *progrès continu* » (souligné par nous CdC : s'il est vrai, comme le déclare le P.C.F., que d'innombrables débats à tous les niveaux ont produit les thèses en question, que chaque terme a été pesé, on est tout à fait fondé à les prendre au mot) ;

2) *de tout repos* : toujours dans les mêmes thèses, page 20, numéro 19 : « A notre époque et dans notre pays, où les prémisses économiques et sociales du socialisme sont d'ores et déjà réunies, *un long intervalle historique ne séparerait* pas l'instauration d'une démocratie avancée et le passage à une société socialiste. La démocratie avancée est une forme de transition vers le socialisme » (souligné par nous, CdC).

L'évolutionnisme mécaniste est ici pleinement à l'œuvre : augmentation, diminution, addition, répétition, temps continu, avec perte de vue de la *cause* du mouvement, de sa *source* (la lutte et ses effets : *la révolution prolétarienne* et l'instauration de la dictature du prolétariat) au nom d'une révolution « en deux temps » sur laquelle nous reviendrons. Sur le plan d'une conception de la culture, la théorie des stades propre à l'évolutionnisme atteint, sous couvert de priorité des tâches et d'ordre des urgences, des effets du plus haut comique : c'est le cas du drôlatique pastiche de « Création », et révélateur justement parce que « forçant la note », de Maurice Goldring sur le Chili (*Nouvelle Critique* n° 47, « Un an de révolution culturelle » (!)) :

« Le 1er jour, le gouvernement d'unité populaire nationalisa le cuivre. Le 2e jour, le gouvernement d'unité populaire nationalisa le nitrate. Le 3e jour... les banques d'affaires (...) Le 7e jour, le gouvernement d'unité populaire se reposa et il s'occupa de culture ». Inutile d'insister sur cette conception très marxiste de la culture comme supplément d'âme dominical !

Dans la deuxième partie de ce texte, nous nous proposons d'analyser quel point de vue sur la lutte politique (dans ses rapports avec la lutte économique) et sur ses objectifs implique l'économisme révisionniste du P.C.F., quelle ligne culturelle il entraîne... (A suivre.)

La Rédaction.

Annexes

1. Lettre à « La Nouvelle Critique »

Paris, le 25 novembre 1971

MM. Antoine Casanova, Jacques De Bonis,
Emile Breton, Jean-André Fieschi
LA NOUVELLE CRITIQUE
Place du Colonel-Fabien
PARIS-19e

Messieurs,
Lors de notre rencontre du jeudi 21 octobre 1971, vous nous avez proposé de participer à un entretien dans la Nouvelle Critique.
Cette proposition, discutée en Conseil de Rédaction, a été refusée. Les raisons de ce refus sont de deux ordres, l'un conjoncturel, l'autre plus général.
1° Devant vous, nous avons plusieurs fois manifesté notre surprise de l'intérêt soudain que la Nouvelle Critique portait à notre travail, alors que depuis un an elle l'avait passé sous silence, et que d'autres publications du parti (« L'Humanité », « L'Humanité-Dimanche », « France Nouvelle ») en donnaient, très récemment encore, une « version » caricaturale.
Certes, il pouvait arriver qu'au cours de conversations privées vous conveniez de l'importance de notre travail, et de la nécessité — au moins — d'en discuter. Rien pourtant n'en apparaissait dans votre revue, les seules références aux Cahiers du Cinéma s'y réduisant à rappeler, avec une insistance réglée, le manifeste qu'avec Cinéthique et Tel Quel, nous avions signé en décembre 1970.
Pour toute réponse, vous vous en êtes tenus à l'explication par trop simple qu'il y avait eu de votre part « négligence », « oubli », « scrupules à intervenir hâtivement », etc. Tout cela allait enfin être réparé. Hier, rien n'était possible ; aujourd'hui, tout le devenait.
Pourquoi précisément aujourd'hui ?
La chose pour nous ne faisait, et ne fait toujours, aucun doute. Au moment où — le révisionnisme, notamment culturel, se manifestant dans votre presse et dans vos analyses avec plus d'éclat que jamais — une partie de la rédaction de Tel Quel venait de prendre position contre la politique du P.C.F., il s'agissait, en sollicitant les Cahiers, que leur intervention dans la Nouvelle Critique apparaisse comme un désaveu des positions de Tel Quel.
Il ne saurait être question — quelles que soient les réserves que nous pouvons faire sur les modalités et certains points secondaires de ces positions — de nous prêter à ce que nous considérons comme une manœuvre politique. Et qui plus est, d'une politique avec laquelle nous sommes en désaccord.
2° Nous ne vous avons pas caché en effet — c'est là la détermination principale que nous maintenons — les graves divergences qui nous séparent, sur de nombreux points. Notamment, pour ce qui est de notre champ spécifique, sur la question d'une politique culturelle marxiste-léniniste qui, trop de signes s'en manifestent chaque jour, est loin d'être celle du P.C.F. Sincèrement vôtres, Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni.

2. Réponse de « La N.C. »

Paris, le 13 décembre 1971

« Messieurs (puisque messieurs il y a),
« Il est évidemment hors de question dans ce cadre de répondre par le menu aux questions soulevées dans votre agressive et curieuse lettre du 25 novembre dernier.
« Suivant un courant qui connaît un regain de faveur dans un milieu aussi déterminé que limité, vous nous taxez avec assurance de « révisionnisme ». Sans prétendre, j'espère, à l'originalité : bien avant tel ou tel se réclamant farouchement d'un marxisme-léninisme découvert à la fois au hasard des lectures et sous la pression des morosités de ce temps ; bien avant même le P.S.U. et les réformistes de gauche, des penseurs attitrés et qualifiés de la classe dirigeante (cf. De Gaulle et le Pape, lisez *Le Figaro* et les « écrits » de J.-J. S.-S.) se sont ou ont été chargés de « découvrir » que les partis communistes n'étaient décidément plus révolutionnaires. Par voie de conséquence, les âmes bien nées ne pouvant vraiment pas s'accommoder de l'idéologie dominante à l'état brut (celle de l'U.D.R. et des réformateurs) étaient donc invitées à découper suivant le pointillé. Certes vos motivations sont complexes et non négligeables vos références théoriques : signe des temps positif et contradictoire. Dans son habile combat en retraite, la grande bourgeoisie en est réduite là : ne pouvoir essayer de détourner des chemins révolutionnaires une part notable de ses victimes, en milieu intellectuel notamment, qu'en lui soufflant de le faire au nom même de la Révolution, voire en se réclamant du socialisme vrai et d'un marxisme sans tache.

« Nous n'avons, pour notre part, nullement l'intention de pratiquer la guérilla des étiquettes, et pas plus de vous demander de décerner un brevet révolutionnaire au Parti communiste français. Celui-ci, avant-garde de la classe ouvrière française (pas un prolétariat mythique sur les positions duquel on rêverait se ranger en lui apportant, de l'extérieur, comme cadeau de noces en quelque sorte, la théorie révolutionnaire) n'a évidemment que faire des petites manœuvres qui sont l'inévitable partage de bien des petits cercles effervescents. Nous n'avons, pour être plus précis, nul besoin de vous opposer à un quelconque groupe littéraire ou cinématographique, et pas plus à *Tel Quel*, dont l'anticommunisme vulgaire manifesté par une partie du comité de rédaction, s'assortit de scholastiques bricolages philosophico-politiques dont je ne suis pas certain que Mao Tsé-toung même accepterait le parrainage. C'est l'évidence : nous avons mieux à faire en organisant la lutte contre le capitalisme monopoliste d'Etat.

« Manœuvres ? Lors de notre rencontre du 21 octobre dernier, vous avez soigneusement tu que douze jours auparavant, dans une déclaration au Festival du cinéma de Poretta Terme (*Cahiers du Cinéma*, n° 233), vous prétendiez nous égratigner à l'aide de quelques slogans tirés de « La Grande Révolution Culturelle Prolétarienne ».

« Vous vous étonnez aussi de « l'intérêt soudain » que nous avons témoigné à votre travail. Etonnant cet étonnement. Les colonnes de *La Nouvelle Critique* ne vous ont-elles pas été proposées à maintes reprises (à Jean Narboni notamment) pour y discuter par exemple, *mais pas seulement*, des réflexions de Jean-Patrick Lebel sur le cinéma et l'idéologie (1). Si cette proposition n'a pas eu de suite, c'est que, vous dérobant sous des prétextes divers, vous n'en avez pas donné.

« Revenons cependant à des choses plus sérieuses. Vous êtes, écrivez-vous, en désaccord avec la politique du Parti communiste français. On ne saurait vous en tenir ni quitte, ni rigueur. Tout en regrettant que vous méconnaissiez (faute sans doute, je le dis sans ambages ni manœuvres, de formation théorique marxiste et de pratique révolutionnaire) les fondements de principe de cette politique, ainsi que son champ d'application ici et maintenant : la France du capitalisme monopoliste d'Etat.

« Dernière chose : que nous ayons ou non un entretien sur le travail des *Cahiers du Cinéma*, ne change rien à l'essentiel dans ce domaine. Nous continuerons à nous efforcer de donner leur place aux réflexions et travaux (y compris les vôtres) qui peuvent contribuer au progrès des diverses disciplines et à l'approfondissement du marxisme-léninisme. Mais que l'on n'escompte pas, de notre part, des concessions politiques, idéologiques et théoriques.

« En souhaitant que les messieurs d'aujourd'hui (re) deviendront des alliés demain, je vous adresse mes meilleurs sentiments. »

Jacques DE BONIS,
rédacteur en chef adjoint

1) A propos, n'oubliez pas que l'invective est souvent l'expression concentrée de l'impuissance petite-bourgeoise, et laissez cette question des « frais » aux Alain Griotteray (« le pseudo théoricien révisionniste Jean-Patrick Lebel propulsé à grands frais sur la scène théorique », *Cahiers du Cinéma*, n° 233).

3. Commentaires

On ne s'attardera pas sur cette lettre dont les procédés (classiques) ont fait l'objet d'une analyse dans le texte précédent. Une brève énumération, cependant.

1. *Amalgame et brouillages divers*. Toute attaque contre le P.C.F. rangerait ses auteurs — anticommunistes vulgaires — sinon dans le camp (voir plus haut) de l'épiscopat chilien, du moins dans celui des réformistes de gauche, du P.S.U., des penseurs attitrés de la classe dirigeante (de Gaulle, le Pape, J.-J. S.-S., « Le Figaro », Griotteray, etc.). Tout irait pour le mieux dans le plus grand confort, si les choses n'étaient un peu différentes : c'est le révisionnisme, trahison du marxisme-léninisme, qui se range objectivement du côté de la bourgeoisie et de l'anticommunisme. Pour ce qui est des réformistes de gauche (P.S.U., etc.) on précisera une fois encore qu'à leur encontre (et contre tous les tenants du rôle principal aujourd'hui des cadres, techniciens, de la « nouvelle classe ouvrière », du « bloc historique », de « l'embourgeoisement du prolétariat », etc.) la position marxiste-léniniste reconnaît le caractère révolutionnaire *jusqu'au bout* de la classe ouvrière et l'importance d'une avant-garde dirigeante, d'un Parti communiste. Mais les partis révisionnistes (comme le P.C.F.) ne peuvent en aucun cas (en dépit d'une emprise provisoire obtenue sur cette classe au prix des pires duperies) prétendre à constituer cette avant-garde ni à représenter les intérêts de cette classe.

2. *Bricolages historiques rétroactifs et analyses à l'envers*. « Tel Quel » ayant rompu spectaculairement avec le P.C.F. devient un quelconque groupe littéraire dont l'anticommunisme vulgaire, etc. Disons plutôt qu'au moment où cette rupture s'annonçait, il était important pour la « Nouvelle Critique », revue du P.C.F., de pouvoir nous *jouer* dans le champ spécifique qui est celui des avant-gardes dans les pratiques artistiques. Quant à « Tel Quel » proprement dit, la « Nouvelle Critique » ne semblait pas, récemment encore, en faire si peu de cas et c'est à partir d'une pure et simple « prévision du passé » qu'elle affirme aujourd'hui n'avoir eu nul besoin de tenter cette manœuvre.

3. *Hostilité immaîtrisable envers la Chine*. Que la seule mention de la Révolution chinoise soit perçue comme une blessure par le révisionnisme apparaît comiquement ici. La déclaration « agressive » de Porretta-Terme se composait en effet ainsi : 1) rappel des débats de « Positif » et « Cinéma 71 » avec mention du livre révisionniste de Lebel ; 2) tout à fait dans un autre champ (le paragraphe commence par « en revanche »...) référence à la G.R.C.P.C. et aux textes de Mao Tsétoung pour critiquer la position dogmatique de « Cinéthique ».

Mélangeant tout, aveuglé, le révisionnisme prend pour lui une citation visant un autre destinataire. Voilà qui en dit long sur sa « capacité de lecture » mais délivre aussi quelque chose de sa vérité et de celle qui la force à se faire jour : qu'est-ce que la Révolution chinoise en effet, sinon, dans sa mention même, la mise-au-supplice du révisionnisme ? — C.d.C.

Hors-champ

(un espace en défaut)

par Pascal Bonitzer

1. *Vrai, faux.* Le geste idéologique automatique, inaugural de la vision d'un film, de l'expérience de la projection, est d'investir la *surface* de l'écran d'une fictive *profondeur.* Cette profondeur dénote la réalité dans la fiction, la réalité de la fiction. Cette prise idéologique est, au cinéma, plus impérative qu'en toute autre production signifiante. C'est ce qu'on appelle « l'impression de réalité ».

Surface, profondeur, réalité, fiction, tout processus de lecture d'un film, c'est-à-dire tout procès critique tendant à lever le refoulement de la surface dans sa configuration en profondeur, à rappeler la fictivité de la fiction, se trouve donc pris d'emblée dans le chiasme, dans l'étau d'une antinomie dont il ne semble pas possible de sortir. C'est ainsi que la vision critique, au cinéma, se manifeste par une dissociation de l'objet filmique ; elle analyse dans le même temps qu'elle continue de « vivre » la fiction : clivage du sujet. On se prend ainsi fréquemment à questionner la technique d'un truquage tout en s'y laissant prendre, à contester « l'authenticité » d'un costume (1), à critiquer l'acteur « sous » le personnage, à s'inquiéter de savoir si l'arrière-plan est ou non une transparence, à s'interroger sur le coût de la production, et ainsi de suite, dans un processus généralisé de clivage de la scène filmique.

Ce « recul » critique ressemble beaucoup à une défense contre « l'impression de réalité », contre la puissance d'assertion dont on crédite le cinéma. C'est une défense, dans la mesure où le geste en reste lié, et même aliéné, à ce « réalisme » du détail, du décor, etc. appuyant la « vraisemblance » du récit, qui obsède le cinéma classique. C'est, le plus souvent, au nom d'un plus-de-réel que s'effectue ce « recul » ; le souci du « réel » (du vrai, de l'authentique, du naturel, etc.) dans la représentation n'est par définition jamais satisfait. Le « réel » constitue la borne idéologique autour de laquelle tourne la critique, la lecture divisée et bloquée, entre l'hésitation névrotique et le tourniquet fétichiste (le déni), où alternent les paradigmes du « vrai » et du « faux ». Cette alternance du « jugement », blocage de la lecture et de sa dérive, c'est-à-dire de sa productivité, définit sommairement le mécanisme de la captation spec(tac)ulaire ; la « prise de distance » est un moment nécessaire de la représentation, qui permet de prévoir, de tolérer et de maîtriser les chutes de « crédibilité ».

Naturellement, ceci vaut pour tout film (la plupart) tablant sur la vraisemblance du récit et le réalisme du détail (l'un n'allant pas sans l'autre : *réalisme* ici dénote le niveau du signifiant, *vraisemblable* celui

1) Je pense à cette réflexion de Kazan : « Tenez, par exemple : il y a une chose qui m'a frappé. C'est *La Guerre est finie.* J'aime l'œuvre de Resnais, ça ne me laisse jamais indifférent, et souvent m'intéresse beaucoup. Seulement, quelque chose dans ce film m'a mis mal à l'aise. C'est la chemise de l'acteur — Yves Montand — toujours propre, d'un bout à l'autre du film. Enfin : il baise la fille, tout habillé, et quand il se lève, sa chemise est absolument comme avant !... Alors, je me suis dit : bon ! voyons un peu... C'est tout de même une objection idiote, enfantine !... et je protestais, je râlais... (...) Je ne pouvais pas m'empêcher d'y revenir, à la chemise de cet homme, et je me disais : mais enfin, est-ce comme ça qu'on porte une chemise quand on est un homme dans sa situation ? » (Entretien, CdC 184). Il est clair qu'entre ce film et ce spectateur, entre « écriture » et « lecture », s'enchaîne un processus idéologique d'interpellation-réponse qui excède la seule question du « réalisme ».

du signifié) ; jouant le jeu, donc, d'une scène représentative (2).

Placez maintenant un spectateur habitué à ce type de film devant un de ceux, fort rares pour d'évidentes raisons idéologiques, qui ne jouent *pas* le jeu de cette représentation, qui décentre et morcelle la scène de la fiction au point de rendre vaine la mécanique idéologique de l'alternance vrai-faux : il « décrochera ». Lorsqu'on reproche ainsi aux films d'avant-garde de n'être pas « visibles » par la « masse » des spectateurs, en impliquant toujours : par les ouvriers, les paysans, les spectateurs virtuels et « incultes », exclus des superstructures, on se réfère *en fait* à la masse des spectateurs petits-bourgeois intoxiquée de cinéma dramatique, de réalisme aristotélicien, de vraisemblable. La machine n'ayant plus lieu de tourner, l'éclatement de ce support imaginaire provoque une sorte de vide, de blanc, angoissant pour toute attention hystérique, et inaugural de la lecture, c'est-à-dire d'un procès de production de sens en dérive, en proie à « une initiative perpétuelle » (Kristeva), au jeu dialectique des décisions, s'épanchant largement *hors* de l'aire d'interprétation d'un objet défini (ce film). (Le spectateur petit-bourgeois, au contraire, ne veut surtout pas *inventer*, travailler les images et les sons. Il veut être satisfait, comblé d'images. Le plaisir du cinéphile est un plaisir oral, on absorbe « du » cinéma (ruban fécal) par les yeux — puis, second temps, on commente entre soi, c'est-à-dire qu'on érige par déjections verbales un fétiche, « séquence sublime », « plan génial » : le règne sans partage de cette cinéphilie est peut-être fini, mais ça dure encore.)

Le jugement « c'est faux » (je veux dire toute prise de distance du spectateur par rapport à la fiction), qui dénote les dénivellations et les chutes de crédibilité dans le coulé de la narration, se trouve donc presque automatiquement réinvesti dans une interrogation sur le travail, le matériau, les opérations de mise en scène, etc. : c'est que la fiction cinématographique, à l'inverse des fictions théâtrale ou romanesque, met en jeu la plupart du temps un assez considérable appareil de leurre, de truquage, fonctionne dans le mystère. Toute chute de crédibilité (cette notion renvoie à l'unité du « réalisme » et de la « vraisemblance » dans la fiction) conduit à une question sur le signifiant, dans la suspension de son « réalisme » (qui l'efface comme signifiant). Or, si « l'impression de réalité » provoquée par le cinéma est comme on sait très forte, sa contestation à des degrés divers ne manque cependant jamais, fût-ce sous la forme du déni (« je sais que c'est truqué mais j'y crois quand même »), sans doute d'ailleurs la plus fréquente.

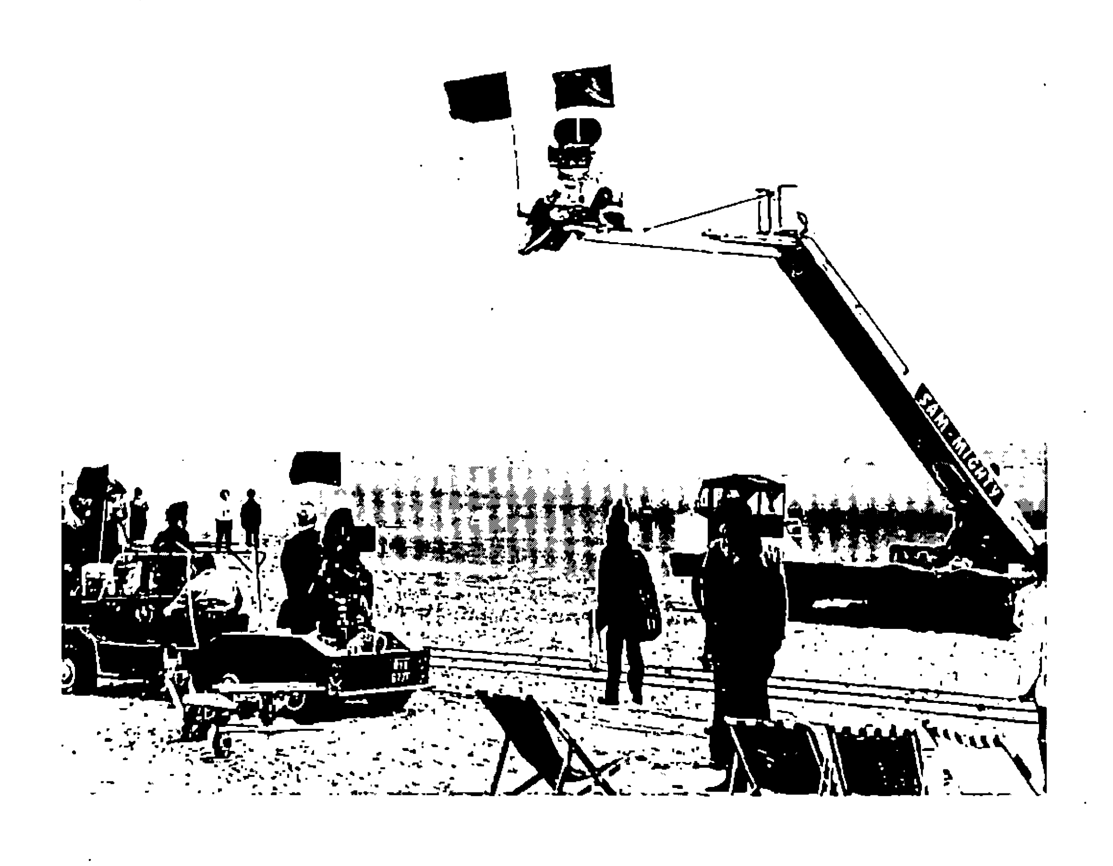
Il n'y a jamais prise absolue, totalement hypnotique, de « réalité » au cinéma. *L' « impression de réalité » est originairement affectée d'un manque.* D'où cela vient-il ? D'abord de ce que toute représentation est, par définition, et peu ou prou, contestation (en même temps que suscitation) de la présence (de la réalité). Mais plus précisément, cela tient à la structure matérielle de la fiction cinématographique, c'est-à-dire au système de la projection, à l'écran, et globalement à la structure de la *scène* filmique.

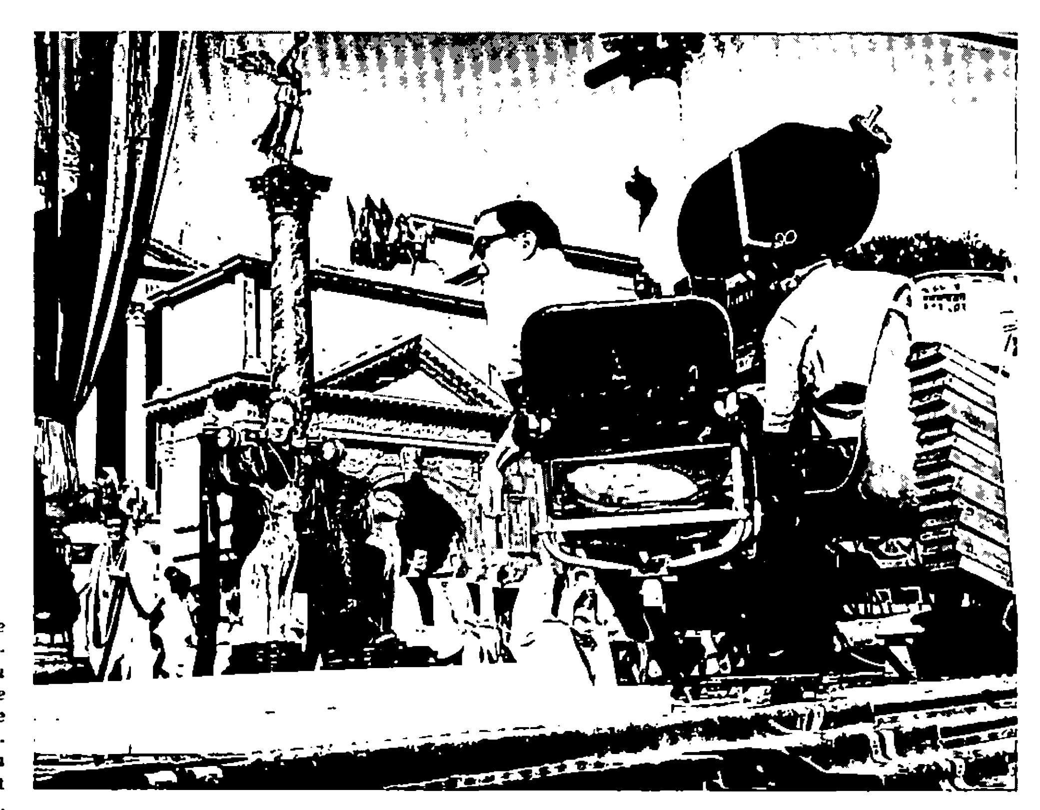
Si l'on en vient en effet à mettre en doute, assez banalement, et le plus souvent sans risque que cela aille trop loin, la « réalité », l' « authenticité », de ce que nous offre l'écran, c'est que celui-ci ne nous montre pas « tout », autrement dit, que l'écran n'a pas pour seule fonction de nous permettre de *voir* (le film) mais aussi, comme son nom l'indique, de nous cacher (*de* la réalité). *L'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas.* Contrairement à l'idée reçue, l'image filmique n'est pas l'empreinte et le dépôt une fois pour toutes d'une réalité unique : affectée d'un manque, elle *travaille,* (c'est l'*histoire* qui la fait travailler), creusée par ce qui ne s'y trouve pas.

La scène filmique « joue » et travaille de ce qui ne s'y trouve pas, soit dans sa dynamique et sa diachronie, au niveau de la suite et la fuite des plans, soit dans son architectonique et sa synchronie, au niveau du photogramme. On sait (cf. Barthes, *Le Troisième sens,* Cdc 222, et *Sade Fourier Loyola,* p. 158) que ces deux niveaux sont hétérogènes, ne s'imbriquent pas, ne se complètent pas, ne « rentrent » pas l'un dans l'autre. Ils s'articulent cependant en termes de scénographie, dans la mesure où le photogramme (le plan érigé en fétiche, perversement coupé du corps vivant du film) retient certaines des lignes de force qui, dans le rapport dynamique des plans institué par le cinéma classique (raccord dans l'axe et règle des 30° [3]), dessine l'espace de la scène, la *profondeur* dont se soutiennent la représentation, le drame classique. C'est de cette fictive pofondeur, où s'annule le

2) « Vraisemblable » ne signifie pas que les événements du récit auraient pu ou pourraient « se produire dans la réalité » ; le « fantastique » obéit généralement aux lois du vraisemblable, qui lui donnent d'ailleurs son concept ; le vraisemblable se définit par un enchaînement causal linéaire des « faits » fictifs, provoquant, par l'hypostase de la cause, l'effet d'assertion, de crédibilité, de « réalité » ; c'est la *supposition* de la cause dans l'effet qui produit l'effet global de réalité et permet de parler des « effets de réel » métonymiques.

3) « Il s'agit d'une règle qui s'est affirmée empiriquement pendant les années vingt, et qui veut que tout nouvel axe sur un même sujet diffère de l'axe précédent par un angle d'au moins 30°. On s'était aperçu en effet que des changements d'angle de moins de 30° (à moins qu'il ne s'agisse d'un « raccord dans l'axe ») provoquent ce que l'on est convenu d'appeler un « saut », une sorte de gêne due au manque d'ampleur et de netteté du changement intervenu : le nouveau plan n'a pas une autonomie suffisante, surtout lorsque les grosseurs sont voisines. Mais on pourrait aussi affirmer que cette gêne provient de l'inutilité plastique d'un tel « raccord », et surtout d'une frustration de l'œil, qui demande des déplacements sensibles des contours d'un sujet, lorsque déplacement il y a, et que les tensions qui résultent de ces déplacements soient franches et nettes. » (Noël Burch, *Praxis du cinéma,* p. 60). Cette « frustration





En haut, photogramme de One plus one, *de Godard. En bas, photo de plateau de* Cleopatra, *de Mankiewicz. Prototype normal du fétiche technique, la grue Sam-Mighty est une métonymie de l'espace hollywoodien, et une métaphore de l'impérialisme américain (métaphore que l'on retrouve dans la condensation Nixon-Paramount/Brejnev-Mosfilm de* Vent d'Est). *Erection blanche, colonne cadavérique, elle a la « beauté des ruines », de la ruine du cinéma américain (et il n'est pas étonnant que ce plan fascine, comiquement, les tenants de ce cinéma, cf.* Positif 113), *dont elle est le signe vide.*

A l'inverse, la photographie très mise en scène (noter le rideau) du tournage de Cleopatra *inscrit bien la place du* director *comme analogue de celle de César.*

signifiant, et du défaut de cette profondeur, qu'il est ici question.

On s'intéresse donc à « ce qui ne se trouve pas » *dans* l'image filmique, selon un double registre du manque : 1) « diachroniquement », *l'entre-deux-plans* 2) « synchroniquement », le *hors-cadre.* Etant entendu que la béance du hors-cadre se laisse précisément réduire dans l'articulation diachronique des plans ; dans le cinéma représentatif classique celle-ci s'effectue au bénéfice d'une causalité linéaire, la béance étant alors le lieu où s'enfonce la cause, et depuis lequel celle-ci miroite dans ses effets (c'est ce « miroitement » qui constitue l' « effet de réalité »).

2. *Champ, hors champ.* Si pour Bazin le hors-cadre n'est jamais que la pure continuité du réel que l'écran dévoile à la manière d'une fenêtre ou d'un miroir (c'est-à-dire en coupant cette continuité, mais par là même en la « saisissant » et en l'avérant), Noël Burch est à notre connaissance le premier théoricien du cinéma d'après-guerre à avoir pensé en termes de dynamique (« structures » ou (?) « dialectiques » pour emprunter la terminologie burchienne) l'espacement, l'entre-deux-plans, le hors-cadre. Dans *Praxis du cinéma* (Gallimard, coll. Le Chemin), et spécialement dans l'un des tous premiers articles qui composent le volume, « *Nana* ou les deux espaces », Burch s'attache à cet aspect très méconnu de la ciné-scénographie : l'espace filmique comme espace divisé, espace en défaut. Il est dommage que l'empirisme et le formalisme de la méthode confinent l'analyse à une description vite épuisée de quelques cas de fonctionnement de « l'autre espace », à une étude un peu courte des effets de rupture et des manipulations formelles, — dans une « structure » générale, elle, jamais interrogée (la représentation), — que permet la fiction de cet « autre espace », latent. Empirique, l'approche de Burch est réductrice : elle s'enracine dans une de ces notions techniques idéologiquement si chargées, en l'occurrence la notion de « champ ». Les deux espaces, c'est le *champ* et le *hors champ.* Le cinéma dialectique selon Burch, c'est celui qui « articule » ces deux espaces : en dernière analyse, c'est faire trembler les points de repère qui centrent l'espace scénique, en jouant sur les paramètres de distance, d'angles, etc., de telle sorte que le spectateur (et son œil imaginaire) soit continuellement suspendu au tracé scénographique qui, d'un plan à l'autre, déroute sa confiance en un espace centré.

C'est moi qui écris « espace centré ». Ce n'est pas dans le texte de Burch. Il est pourtant clair que toutes les manipulations scénographiques faisant intervenir la fonction du « hors champ » se réfèrent à la notion d'un espace centré, celui de la scène classique, du théâtre à l'italienne, le *cube* scénographique. Le cube qui garantit la profondeur de la surface.

La notion de champ implique nécessairement celle de profondeur. Fragment d'espace circonscrit par le cadre, ouvert à l'œil, à cet œil dit « objectif » qui en effet l'objective, le dote d'une réalité substantielle, le *champ* est toujours en profondeur, qu'il y ait ou non « profondeur de champ ». Il se laisse comprendre de part en part par les normes de la perspective linéaire (4). La notion de champ, on le sait, répond à la classification des plans selon la grosseur ; elle participe donc du même arbitraire, qui enracine le fragment filmique dans le « sujet ». Plus le plan est « gros », nous dit-on, plus le champ est « restreint » (p. ex. Burch, op. cit., p. 47). « Plan » et « champ » règlent donc, de leur couplage paradigmatique, les variations dimensionnelles et distancielles de l'objet dans le cadre, pour un œil imaginaire. Ils règlent l'espace en fonction de cet œil, qui, ainsi, le verrouille. C'est ce « verrouillage » qui constitue la dimension de profondeur comme *réserve* (économique) d'un sujet central et souverain, réduit à une pure « perception oculaire », et qui définit l'espace de la « conscience ». C'est-à-dire de la méconnaissance.

Dans la mesure où la notion de « hors champ » dépend de celle de champ, elle participe du système de cette méconnaissance. Le hors-champ est d'abord la région métonymique du champ, il en constitue le prolongement et le support imaginaire. Une part non négligeable de la direction d'acteurs, dans le cinéma classique, consiste à « animer » l'espace hors-champ, par l'angle et la direction des regards dans le plan (axe des regards décalé par rapport à celui de l'objectif et celui du plan : ce faisceau intensifie, redouble l'illusion de profondeur et y trace des lignes de force scénographiques), par les entrées et sorties de champ (obliques également, et cela dès les premiers films de Lumière), etc. L'espace hors-champ *déplace* le centre de gravité de la scène. Il n'y a ainsi de *présence* hors-champ (le hors-champ ne « consiste ») que selon

---

de l'œil », bien entendu, doit se lire idéologiquement. Ce qui est ici blessé, c'est le déplacement libre, c'est-à-dire maître, de l'œil dans un espace homogène. La netteté de la coupure à + 30° résout la différence — le « saut » — dans le bénéfice d'un *nouvel aspect dévoilé* de l'objet ; quant à l' « autonomie » du plan, elle ne désigne ici que celle — la maîtrise — de l'œil. L'œil n'est pas autre chose que le support du sujet. Comme le note un peu plus loin Burch, « le changement d'angle de moins de 30° commence à se faire une place dans le vocabulaire du cinéaste moderne ».

4) Cette affirmation peut paraître excessive. Les très longues focales ou les très gros plans suppriment, en effet, le « sentiment » de profondeur. En fait, on a alors à faire à un champ « limité » ou « aplati » (l' « étagement » des plans dans le cas d'une longue focale est inévitablement saisi comme une anomalie, voire un « effet »), c'est-à-dire que la « normalité » de la profondeur continue de gouverner la scène. Jean-Louis Baudry (*Cinéthique* 7/8, cf. infra) a raison d'écrire : « Le recours à des objectifs multiples, quand il n'est pas dicté par des considérations techniques visant à rétablir un champ perspectif habituel (prises de vue dans des espaces limités ou étendus qu'il faut élargir ou rétrécir) détruit moins la perspective qu'il ne l'amène à jouer le rôle de norme référentielle. »





En haut, One plus one. *En bas,* Deux ou trois choses que je sais d'elle. *Sur ces deux photogrammes un appareil au moins re-marque le hors-champ comme espace de production. Le miroir est l'un de ces appareils.*
« Mis à nu » ses appendices techniques, le Personnage (ici, Anne Wiazemsky) se vide de sa puissance imaginaire, de son intériorité.

(qu'en) un certain déplacement. Ce déplacement en quoi consiste le hors-champ est une ressource fondamentale de la scène filmique classique.

La scène théâtrale classique comportait un espace « off », les coulisses, dehors nécessaire du cube où le drame, essentiellement discursif, s'alimentait en événements, en « réel » (e. g. le meurtre de Camille dans *Horace*). Avec le cinéma, l'espace « off » entre, si l'on peut dire, en scène. Le montage diachronique, la mobilité de la caméra, fracturent, ouvrent, frayent, l'espace scénique ; le cube réduit, fractionné en plan, est de plan en plan mis en éclats et libère la notion d'un espace fluide, plastique, animé. Dans la scène théâtrale classique, l'espace « off » l'est (off) sans recours, c'est un dehors simple de la scène. Au cinéma au contraire, l'espace « off » se laisse penser dans la dimension du temps et du mouvement, le hors-champ (un *certain* hors-champ) *devient* champ, le champ se transforme en hors-champ, par le simple jeu du champ-contrechamp ou du panoramique, voire du son. On saisit le bénéfice, du point de vue dramatique. La métonymie du « réel » s'y renforce considérablement. Cette transformation du champ virtuel en champ « réel » et vice-versa légitimerait le terme de dialectique proposé par Burch. Celui-ci remarque bien, en outre, que le devenir-champ du hors-champ provoque une modification qualitative du concept de hors-champ :

> « ... Il faut parler de l'autre manière dont se divise l'espace-hors-champ : en espace *concret*... et *imaginaire*. Lorsque [dans *Nana*] la main de l'imprésario entre dans le champ pour prendre la coquetière, l'espace où celui-ci se trouve et qu'il définit est *imaginaire*, puisqu'on ne l'a pas encore vu, qu'on ne sait pas, par exemple, à qui appartient ce bras. Mais, au moment du raccord dans l'axe qui nous révèle la scène dans son ensemble (Muffat et l'imprésario debout côte à côte), cet espace devient, *rétrospectivement*, concret. Le processus est le même dans un champ-contrechamp, le « contrechamp » rendant concret un espace « off » qui était imaginaire dans le « champ ». Parfois, cet espace hors-champ peut *demeurer* imaginaire, dans la mesure où aucun plan plus vaste ou dans un autre axe (ou aucun mouvement d'appareil) ne vient nous montrer l'origine du bras, » etc. (*Praxis du cinéma, p.* 36-37).

Ces distinctions sont fragiles, elles ont la faiblesse de l'empirisme notionnel. Mais l'observation est intéressante. On y voit que le champ-contrechamp, le recadrage, etc., dans la scénographie classique ont une fonction dramatique *et/ou idéologique* bien précise : celle d'avérer, d'un « champ » à l'autre, la « réalité » (la concrétude) de la scène *par ce qui s'en absente.* Car Burch a bien raison de marquer, et peut-être plus encore qu'il ne le sait lui-même, que l'espace off est d'abord imaginaire. Mais lorsqu'il ajoute qu'un contrechamp le rend rétrospectivement « concret », il ne tient pas compte du fait qu'il s'agit d'une sorte de tour de passe-passe, car pour devenir « concret » par le dispositif du raccord, du champ-contrechamp ou du recadrage, cet espace n'en demeure pas moins « imaginaire », ou plus exactement, fictif. Simplement, d'un plan à l'autre, d'un champ à l'autre, un « gain de réalité », selon l'expression de Bazin, a été effectué. L'angoisse latente de la béance a été suturée.

Mais quelque chose (« de » l'espace) est resté, radicalement, *hors scène*. La suture est une forclusion. Et ce que forclôt ainsi le dispositif de la scène, ce redoublement du champ d'un plan à l'autre, cet étrange processus de *confirmation* d'un espace dans l'ajointement de ses fragments, c'est une autre scène : celle *de sa production*, dispersée, elle, non homogène, en signifiants dont les plus « proches » et les plus évidents sont ceux, obstinément coupés de la scène classique, de *l'instrumentation* technique ; autrement dit ceux que l'on trouve littéralement à portée de main dans la proximité la plus immédiate de la scène, sur le plateau.

Rappeler ainsi — assez banalement à l'heure présente — que l'institution de la scène filmique classique s'effectue par un court-circuit de sa matérialité, de ce qui la rend possible, c'est marquer que cette scène est, beaucoup moins « franchement » (= en effaçant beaucoup plus radicalement les traces de ce qui la produit) que le théâtre ou la peinture figurative, une scène *métaphorique*, le dispositif d'une circulation de métaphores. « Beaucoup moins franchement » veut dire que cet espace métaphorique est naturalisé.

Dans le système de cet espace, on a donc affaire comme aux deux faces d'une même opération 1) à un geste d'exclusion radical (forclusion de la matérialité de la scène filmique) 2) à l'investissement de l'espace d'exclusion (= le hors-champ ou, plus largement, le hors-scène) d'une réalité fictive, *continuant* l'espace du champ, c'est-à-dire proprement celui de la fiction. C'est ce qui permet à Bazin (lequel donne cet effet comme essentiel et constitutif du cinéma) d'écrire que l'écran doit être conçu comme un *cache* qui « ne dévoile qu'une partie de la réalité » et non comme un *cadre* qui la contiendrait « tout entière », ou encore que l'espace de l'écran est « centrifuge ». Autrement dit, c'est *l'identité* de l'espace hors-champ et de l'espace du champ qui garantit l'effet de réalité de la fiction cinématographique et la possibilité de toutes ses manipulations dramatiques (Bazin, déjà cité : « Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. » Cette identité du

personnage n'est possible que par l'institution scénographique de la continuité du champ et du hors-champ, de leur identité topologique). C'est dire que dans ce système, le hors-scène n'a jamais pu être pensé *en tant que tel,* comme *autre* de la scène ou comme sa perte pure, sans réappropriation. Le grand problème qui obsède le cinéma classique, c'est, on le sait, « comment passer d'un plan à un autre », c'est-à-dire : comment passer sans trébucher, sans tomber. Cette peur du trou est très sensible dans les manuels de l'IDHEC, particulièrement en ce qui concerne le montage. Par exemple :

> « Il arrive quelquefois qu'un raccord en mouvement ou un raccord de position soit si imparfait qu'il n'est *pas montable.* Dans ce cas, le chef monteur recherche dans son matériau un plan de coupe, ou au besoin en demande le tournage. Servant de cheville entre les deux plans à assembler, le plan de coupe permet d'éliminer le raccord défectueux. Ce procédé un peu barbare ne doit bien entendu être utilisé qu'après avoir tout tenté pour rendre possible le passage du raccord. » (R. Louveau, *Le Montage de Film,* IDHEC).

Ce qui doit être conservé à tout prix, c'est l'unité, l'homogénéité, la continuité de cette scène idéologique où se joue toujours le même drame ou la même comédie :

> « Mais les soucis du chef monteur ne sont pas uniquement d'ordre rythmique. Il a également pour mission d'assurer la *continuité, l'intelligibilité* et *l'homogénéité* du film et d'amorcer, puis de maintenir en le dosant, l'intérêt du spectateur tout au long du déroulement de l'action, ménageant les effets dramatiques ou comiques, sans jamais oublier que la séquence qu'il monte ou qu'il retouche s'insère dans un ensemble dont tous les éléments réagissent les uns sur les autres de façon parfois imprévue. C'est de cette constante vue d'ensemble dont le souci doit dominer tout le travail du chef monteur, que naîtra l'harmonieux équilibre qui caractérise les films bien montés. » (id.)

Le fantasme de maîtrise qui se dégage de ce fragment, admirable condensé de l'idéologie « technicienne » (le travail du technicien consiste à *maintenir* (un niveau, ou une machine en état de marche), à *doser,* à *ménager* (des effets), à *retoucher,* à *assurer* (une continuité), à *équilibrer,* etc., bref à accumuler toutes les opérations *subordonnées* imaginables, mais *surtout pas,* non, surtout pas à TRANSFORMER quoi que ce soit), montre que ce qui est ici impensable, intolérable, c'est la possibilité d'*altérer* le modèle défini (continuité, intelligibilité, homogénéité). Tout est permis, à condition que ce modèle soit respecté.

Or ce modèle scénographique opère, on l'a vu, une forclusion fondamentale, précisément la forclusion de tout ce qui pourrait rappeler son fonctionnement spécifique, tout le système de son fonctionnement. Tout doit concourir à ce que le simulacre de la représentation s'efface comme tel et *gagne en réalité.* La réalité est le terme, le cran d'arrêt du système, autour duquel celui-ci se replie et se clôt. C'est le verrou du système, sa pierre d'angle idéologique : ce qui, dans le système, *ne travaille pas,* s'en extrait comme valeur et comme fétiche. Les valeurs de continuité, d'intelligibilité et d'homogénéité lui sont coextensives, puisque dans ce système *la réalité signifie l'exemption de la contradiction,* du mouvement (bien sûr, pas de ce « mouvement » dont on répète à satiété qu'il est « l'essence du cinéma », et qui est le mouvement perçu, senti, subi, vécu, par un spectateur passif, le défilé des images, valorisé pour des raisons bien compréhensibles). Introduire la dialectique, la contradiction, dans la représentation, c'est nécessairement en altérer le système, altérer la « réalité » qui en est le terme, le terme fétiche.

C'est, de quelque manière, ouvrir la scène représentative à ce à quoi elle s'est fermée, à son autre scène, la scène *discontinue, « inintelligible », hétérogène,* du travail. Des instruments de production, des forces productives, des rapports de production qui ouvrent un film à la question de son rapport à l'histoire, de son insertion dans l'histoire.

Il serait, en ce point, naïf, en tout cas mécaniste, de penser comme semble le faire Jean-Louis Baudry (Effets idéologiques produits par l'appareil de base, *Cinéthique* 7/8), qu'il suffirait de « faire entrer en scène » la caméra ou les seuls instruments de production, pour que la représentation et la méconnaissance qu'elle institue, s'effondrent.

3. *Instrument, travail.* Analysant le fonctionnement de l'appareil idéologique cinématographique, ou plus exactement de la *machine,* du dispositif représentatif cinématographique en dehors de toute inscription historique, économique, politique et signifiante concrètes de ce dispositif, du seul point de vue de « l'idéologie » envisagée comme système autonome, Jean-Louis Baudry en vient à écrire :

> « Appareil destiné à obtenir un effet idéologique précis et nécessaire à l'idéologie dominante : créer une fantasmatisation du sujet, le cinéma collabore avec une efficacité marquée au maintien de l'idéalisme. Le cinéma vient relayer en fait le rôle joué dans l'histoire de l'Occident par les différentes formations artisti-

ques. L'idéologie de la représentation comme axe principal orientant la conception de la « création » esthétique et la spécularisation qui organise la mise en scène indispensable à la constitution de la fonction transcendantale y forment un système singulièrement cohérent. Tout se passe comme si le sujet lui-même ne pouvant — et pour cause — répondre de sa propre place, il avait fallu lui substituer des organes secondaires, greffés, remplaçant ses propres organes défaillants, des instruments ou des formations idéologiques susceptibles de remplir sa fonction. *En fait, cette substitution n'est possible qu'à la condition que l'instrument lui-même soit occulté, refoulé. D'où les effets perturbateurs* — semblables justement à ceux annonçant le retour du refoulé — que ne manque pas de provoquer *l'arrivée de l'instrument « en chair et en os »*, comme dans *L'Homme à la caméra* de Vertov. C'est à la fois la tranquillité spéculaire et l'assurance en sa propre identité qui avec *le dévoilement du mécanisme, c'est-à-dire l'inscription du travail*, s'effondre. » (C'est moi qui souligne.)

Sans insister ici sur la curieuse transfusion notionnelle pratiquée entre « idéologie » et « idéalisme », on peut relever que « tout se passe comme si », pour reprendre sa formule, Jean-Louis Baudry pensait que la méconnaissance inhérente à la représentation (méconnaissance du procès de transformation signifiante, du « travail pré-sens », sur le mode du recours à l'identité spéculaire et métaphysique) pourrait être levée par une représentation, celle, littéralement providentielle, de *l'instrument « en chair et en os »*, selon une formulation étrangement conforme, en ce point, à la problématique husserlienne précisément critiquée dans le texte. Refoulé originaire de la représentation cinématographique, l'« instrument » (la caméra, je suppose), serait ainsi, par rapport à celle-là, située à la place du réel. D'où l'« effet de connaissance » produit par son « dévoilement » (il s'agit en effet pour JLB « de savoir si le travail est montré, si la consommation du produit entraîne un effet de connaissance ; ou s'il est dissimulé et, en ce cas, la consommation du produit sera évidemment accompagnée d'une plus-value idéologique »).

Il est clair que JLB confond ici caméra, sujet et travail ; si la caméra, « centrale » dans le processus de production du film, est bien, comme l'écrit JLB, le support fantasmatique du « sujet », l'« arrivée » dans le film de cet instrument (qui au contraire du point de vue du travail n'est, comme l'a noté Comolli dans *Technique et Idéologie*, qu'un instrument parmi d'autres, dans une chaîne de pratiques différenciées) n'est tout au plus que l'inscription de ce support. Aussi bien cette « inscription » ne serait-elle qu'un geste de fétichisation de l'instrument (et c'est bien le cas dans *L'Homme à la caméra*, où l'instrument se trouve sexuellement investi). JLB redouble ce fétichisme : les notions de « dévoilement », de « en chair et en os », sont des leurres internes au système de la représentation, des déterminations métaphysiques de la *vérité*, du *sens*, dont le même Jean-Louis Baudry a pu écrire (il est vrai à propos de « littérature », non de cinéma, ce qui tendrait à démontrer l'efficacité du dispositif représentatif dans ce champ) que tout recours à leur concept, « *tout mouvement, tout système de pensée déterminé par la dimension du* sens *et de la* vérité (*a*) *pour inévitable conséquence une perte de texte* ». Qu'il y ait dans *L'Homme à la caméra* une deuxième caméra, qui représente la « première », cette division de un en deux, inséparable du morcellement scénographique et du mouvement de substitution métaphoro-métonymique pratiqué par le montage est le contraire d'un dévoilement, c'est un plus-de-texte, une germination où l'instrument *comme signifiant* se trouve sexuellement décliné (œil, bite, bouche, vagin...), les opérations du tournage investies de façon fétichiste — c'est le *montage* qui, par les ruptures et les dénivellations constantes dont il marque le processus filmique, inscrit transformationnellement et « analyse » ce fétichisme ; le montage est la productivité du film ; or, si JLB marque en note et « en creux » le rôle du montage, son analyse s'y arrête : l'espace du signifiant étant dans son texte mis entre parenthèses, aucune analyse, surtout concrète, n'est possible du travail d'un film sur le système fantasmatico-métaphysique qui gouverne, dans sa structure technique, l'Appareil Idéologique d'Etat cinématographique. Répétons que « l'inscription du travail », geste sans doute nécessaire de toute pratique du signifiant s'efforçant de lever, sur des bases matérialistes, les effets névrotiques et idéologiques de la représentation, ne s'effectue pas par une irruption, une *apparition* soudaine et sauvage (« l'arrivée de l'instrument », magique, providentielle, miraculeuse, semblable à maint héros hollywoodien), mais au contraire précisément par un travail, c'est-à-dire par un mouvement, excluant toute immédiateté, de déplacement des séries idéologiques. Le film-texte ou le film matérialiste ne saurait en tout état de cause (et la cause semble d'ailleurs, aujourd'hui, entendue) se pratiquer par un retour réducteur (*ne plus* montrer *que* l'appareillage et les opérations du tournage, cf. l'époque mécaniste-tautologique de *Cinéthique :* « le film ne dit que le film, c'est entendu, mais il dit tout le film ») sur le lieu fantasmé et les instruments fétichisés du « travail », comme métonymies de « l'autre scène », du « hors-champ réel » de la fiction, dans la mesure où cette « autre scène » n'*est* rien de réel, elle





En haut : Le fiancé, la comédienne et le maquereau, *de Straub. En bas :* Othon, *du même. Le travail de la double scène (« théâtrale », filmique) ou de la scène barrée. La « naturalité » de la scène filmique est coupée par son inscription théâtrale (coupure ou barre ici visible en l'espèce de la rampe, du mur). Les signifiants phoniques, gestuels, s'en trouvent régénérés. Cette double scène est une scène littérale.*

se joue. Et se joue au plus près, aujourd'hui, d'une autre scène divisée, celle de l'histoire, *politique,* celle de la lutte des classes, dont aucune fraction de la petite-bourgeoisie intellectuelle « d'avant-garde » ne peut plus, sous peine de régression, se prétendre *dans son travail* à l'abri.

Et c'est aussi d'une forclusion de l'histoire et de la contradiction principale, allant normalement de pair avec la forclusion du signifiant (toujours à l'œuvre à l'époque dogmatique actuelle de *Cinéthique*), que l'analyse de JLB trouve sa limitation mécaniste. JLB autonomise la sphère de l'idéologie, ce qui s'inscrit symptomatiquement, à la limite, dans une phraséologie dont la « dureté » apparente ne doit pas faire illusion, telle que celle-ci : « *Peu importe au fond les formes de récit adoptées, les « contenus » de l'image, du moment qu'une identification demeure possible* », ou, plus gravement du point de vue du primat de la politique dans toutes les formes de lutte, cette « analyse » singulièrement restrictive et vague à la fois :

> « Le cinéma peut donc apparaître comme une sorte d'appareil psychique substitutif répondant au modèle défini par l'idéologie dominante [i.e. l'ego transcendantal garanti par l'identification spéculaire ; d'où idéologie dominante = idéalisme, ce qui est prendre le problème à un niveau de généralité abstraite qui ne rend pas surprenant l'achoppement de l'analyse sur un objet concret, e.g. Vertov. — P.B.]. Le système répressif (économique d'abord) [?] a pour but d'empêcher les déviations ou la dénonciation active de ce « modèle ».

Je n'insiste pas sur des formules évidemment conjuratoires comme « *le* cinéma » ou « *le* système répressif ». Toute spécification reviendrait à altérer la parfaite circularité d'un système clos, son étanchéité à l'histoire, c'est-à-dire à l'économie (modifications du rapport forces productives/rapports de production) et à la politique qui en est l'expression concentrée. De même JLB peut-il écrire : « Le cinéma collabore avec une efficacité marquée au maintien de l'idéalisme », comme si l'idéalisme était une chose ou un « état ». La réduction *techniciste* du « cinéma » rejoint ici selon un autre mode le refoulement de l'histoire opéré par Lebel (lui le pratique sur le mode de la relativisation : on peut tout faire, à condition de savoir le faire et pourquoi on le fait : JLB, sur le mode de l'absolu : une seule chose à faire, dévoiler la mécanique, et à travers elle qui en est le support, la vocation idéaliste du cinéma ; d'un côté on purifie la base technique de toute surdétermination idéologique, de l'autre on la charge de toute la causalité idéologique) (5).

L'analyse de Jean-Louis Baudry « marche sur la tête ». Elle repère et décrit justement le lien idéologique entre la fantasmatisation de *l'espace* produite par l'appareil cinématographique, fantasmatisation redoublée par la forclusion, dans l'institution de la *scène* classique, du « champ » de l'instrumentation technique, et la métaphysique du sujet transcendantal. Mais en donnant le rôle principal à ce champ, à la base instrumentale, en refusant d'analyser les gestes de forclusion, ou d' « intervention » de l'*instrument comme signifiant* dans la scène fictionnelle, comme gestes historiquement déterminés, JLB tombe nécessairement dans le formalisme et l'hypostase d'un effet idéologique, en dernière analyse l'hypostase de la « sphère » idéologique conçue comme système clos non travaillé par l'histoire.

JLB ne met pas l'accent sur le fait que le dispositif de la scène cinématographique classique se soutient d'un hors-scène supposé continu (prolongement et diffusion du « champ » hors-cadre). Deux (champ et hors-champ) fusionnent en un (« réalité », « sujet ») : c'est la forclusion du signifiant, de ce qui est hétérogène au sujet.

C'est dire (ce que ne dit pas JLB, puisque pour lui c'est « l'arrivée de l'instrument en chair et en os » qui prime) que ce qui est premier dans la déconstruction de la « scène spéculaire/transcendantale » (scène idéologique où tournent les polichinelles du drame et de la comédie *bourgeois*) c'est l'inscription du (hors) champ de la pratique *comme hétérogène* des effets de réalité de la fiction. Un (« réalité ») se divise en deux (pratique/effets de sens, de réalité ou de vérité). Cet hétérogène libère le signifiant, l'écriture sur une *scène générale,* sexuelle, économique et politique, qui ne se laisse pas ressaisir dans le « champ » d'une conscience. Les films y travaillent, n'en sont pas le miroir.

L'inscription du champ de la pratique *et* de la scène économique, politique, sexuelle où elle joue ne peut se concevoir que stratégiquement. Si le « dévoilement » de l'instrumentation technique dans les films a pu avoir, chez Vertov, Godard et le groupe Dziga-Vertov des effets idéologiques positifs, à des moments différents et très déterminés de l'histoire, dans des espaces idéologiques non travaillés par les mêmes forces, il est aisé de démontrer que dans le cas du

5) Comme il est rappelé très justement dans le numéro 6 de « Ciné-Forum », la revue du ciné-club de la MJC de Poitiers dont nous avions signalé le travail dans les *Cahiers* 230, cette approche hypostatique relève « d'un symptôme dont la critique matérialiste a, en Brecht, déjà reconnu des effets, c'est ainsi que citant et commentant une proposition du *Filmkurier* : « une impression fascinante quelle que soit la signification qu'on ait voulu donner à ce film », Brecht écrit : « Face à la technique les intellectuels sont pleins d'incertitude. La façon brutale mais puissante dont elle appréhende les domaines de l'esprit les remplit d'un mélange de mépris et d'étonnement. Elle devient un fétiche. » (*Ecrits sur la littérature et l'art* L'Arche, t. 1, p. 185).



Chronique d'un été, *de Rouch et Edgar Morin. Sous l'œil paternel (ou socratique) de la caméra-vérité, la confrontation d'Angelo et Landry, c'est-à-dire : de l'Ouvrier et du Nègre. La surdétermination d'un « dialogue » mimant aveuglément la « communication » la plus transparente est bien entendu un double racisme refoulé qui rend presque obscène cette confrontation, sous le signe de l'idéologie petite-bourgeoise.*

cinéma dit « vérité » ou « direct », par exemple avec Rouch ou (de façon plus nettement réactionnaire) Perrault, les effets de « travail », l'inscription de la « technique », sont réinvestis dans le champ de la vérité, voire de la « communication » (la confrontation est le jeu le plus fréquent dans l'espace idéologique du direct ; confrontation de n'importe qui avec n'importe quoi, on est toujours sûr qu'il en sortira « de la vérité », cf. *Chronique d'un été* et la « vérité », entre autres politique, qui y advient). Les instruments et les techniciens qui encombrent le champ ou rendent présent un hors-champ plein de labeur sont alors affectés d'un rôle socratique : à la fois dedans et dehors, pas tout à fait dans le champ et pas tout à fait hors-champ, jouant sur la ligne de différence, d'inclusion-exclusion, ils permettent l'accès à une vérité supérieure (des participants au film ? des spectateurs ? ici encore, l'identification la plus manifestement hystérique joue sur le fond d'une « vérité » qui échappe).

4. *La scène divisée.* Le principe de division matérielle de la scène est donc dans le cinéma bourgeois (c'est un de ses traits fondamentaux) systématiquement occulté et méconnu. Morcelée, la scène filmique classique est unifiée : c'est en ce sens que le discours qui s'y tient est principalement symptomatique, si, comme l'écrit Lacan, « c'est morcelé que le corps porte le symptôme, et *tout entier* qu'il sert à ne pas l'entendre ». Elle se lit donc dans sa surdétermination.

A contrario, une scène littérale matérialiste se définirait d'abord comme divisée, marquée d'une barre signifiante impliquant une scénographie productive, coupante, contradictoire, irréductible au « réalisme » plat de la scène spéculaire. On voit que la « barre » ou la coupure en question porte nécessairement sur le fantasme, la jouissance, à l'œuvre sur cette scène spéculaire ; et d'abord sur la topographie « en continuité » qui en assure la « réalité ». Elle implique la castration de l'œil (du spectateur : celui qui *regarde*), du rôle central assigné à l'œil dans la scénographie classique. Ce qui se libère en une telle « castration » (= limitation de souveraineté) c'est le réseau signifiant gestuel, phonique (ou plutôt phono-graphique), coloré, etc. qu'enchaînaient la circularité de la topographie spéculaire et la linéarité de la narration bourgeoise (bourgeoise d'abord parce qu'elle met en scène des individus, des monades sur fond d'histoire refoulée, reproduisant ainsi, avant même toute question de « contenu », les modes de vie et de pensée bourgeois et petits-bourgeois et les dotant automatiquement d'une « valeur » artistique, morale, métaphysique, d'un volume spirituel).

La scène classique, divisée, est supposée totale dans chacun de ses fragments. La scène « matérialiste », divisée, se construit-détruit dans l'articulation et l'interaction dialectique de ses fragments. Elle *s'effectue* dans une irréductible hétérogénéité, au lieu que la scène classique homogène *représente* en s'y soustrayant un volume général de contradictions, dont elle est ainsi le lieu mort.

L'avant-garde actuelle, de façon inégale (et inégalement politique, marquée généralement par une idéologie volontariste et un idéalisme résiduel surtout sensible chez Duras — *Jaune le soleil* — et Straub, mais point absent des films du groupe Dziga-Vertov, malgré la tentative systématique d'application de la pensée maotsétoung qui s'y trouve à l'œuvre), a libéré le *pluriel* de la scène filmique en attaquant de façon décisive « le concept bourgeois de représentation » (*Vent d'Est*), l'homogénéité idéologique de la scène bourgeoise. La disjonction, le « décollement » des scènes ou chaînes sonore, vocale, iconique, lumineuse, etc. dont le cinéma classique ne pensait la différence que sous l'espèce d'une division du travail effacée en fin de parcours par les opérations ultimes du mixage, de l'étalonnage, de la synchronisation, etc. (opérations données par l'enseignement technique comme allant de soi : c'est la tautologie lebelienne de la « nécessité purement technique » dont j'ai parlé précédemment), se trouve à l'œuvre plus ou moins systématiquement dans des films tels que *Jaune le soleil, Othon, Vent d'Est, Luttes en Italie.* Seuls les deux derniers, cependant, produisent en même temps une analyse de l'appareil scénographique comme appareil idéologique (dans *Vent d'Est,* analyse de la représentation comme leurre ; dans *Luttes en Italie,* inscription du refoulé de la représentation : le champ forces productives/rapports de production). Dans *Jaune...* ou *Othon,* la clôture signifiante de la topographie libère le jeu risqué, l'insistance « mortelle » de l'énonciation, en perte de maîtrise, libère le volume sonore. Cette perte de maîtrise, il faut le souligner, *implique* le spectateur, met en cause sa place de spectateur (qui dans la scénographie classique se trouve au contraire garantie par la fantasmatisation de la scène).

Or une telle mise en cause n'est possible qu'à la condition d'un déplacement perpétuel de la scène « littérale » (ou si l'on veut de la scène « esthétique ») sous la pression de la contradiction historique principale, l' « autre scène » de la lutte des classes. Faute de cette « autre scène » historique, toute mise en cause de la « place » du spectateur, de l'appareil scénographique, se verrait privée de sens, d'enjeu, ou ne prendrait qu'un sens mineur, celui d'un jeu sans risque et sans conséquence. Le concept d'autonomie relative de l'idéologie marque ce déplacement, ce travail d'une scène spécifique par celle de la politique en son point le plus tranchant, l'antagonisme bourgeoisie/prolétariat, qui ne cesse de diviser, idéologiquement et politiquement, la petite-bourgeoisie.

C'est de ce « hors-champ » immaîtrisable que se trouve refendue la scène cinématographique.

Pascal BONITZER.



D.W. Griffith : Dream Street

Dickens, Griffith et nous (fin)

par S. M. Eisenstein

Tout d'abord, Griffith est un grand maître de ce qu'il y a de plus visuel dans le domaine du montage — le maître du *montage parallèle.*[1]

Griffith est, avant tout, le grand maître des structures de montage qui créent une accélération rectiligne du mouvement et *l'accroissement de l'allure* (principalement dans les formes citées plus haut du montage parallèle).

L'école de Griffith est, avant tout, une école du *tempo*, de l'allure et non du rythme.

Il n'était pas de force à rivaliser avec la jeune école soviétique du montage sur le plan de l'expressivité et de l'implacable puissance d'action du rythme — dont les problèmes dépassent de très loin les problèmes étroitement limités du tempo.

Et ce sont précisément ces particularités d'*un rythme foudroyant*, si différentes des effets du *tempo*, que l'Amérique a appréciées dans nos premiers films soviétiques.

Après le compte rendu concernant les thèmes et les idées de nos œuvres, c'est justement cette particularité de notre cinéma qu'au cours des années 1925-1926 montaient en épingle les journaux américains.

Or, un rythme authentique, suppose avant tout une *unité organique*.

Ce qui est à la base du rythme, ce n'est pas l'alternance de thèmes antagonistes, mécaniquement insérés l'un dans l'autre ou bien tissés ensemble ; mais et en premier lieu l'unité qui, à travers le jeu des contradictions internes, à travers le jeu des variations de tension, vient tracer ses pulsions organiques. Il ne s'agit pas de l'unité superficielle — thématique — présente même dans l'exemple classique de la poursuite ; il s'agit de l'unité intérieure, cette unité spéciale que l'on peut considérer, dans le domaine du montage, comme un système différent de structuration et où le montage parallèle, proprement dit, peut figurer au titre d'une variété particulière, l'une des variétés les plus hautes et les plus évoluées.

Il est significatif de constater que, parmi la multiple diversité de formes de montage dont notre cinéma faisait parade, parfois à l'excès, celle dont on trouve le moins d'exemples dans notre fonds classique est, précisément, le « montage parallèle » pris dans son acception stricte. C'est précisément cette forme particulière du montage, la plus caractéristique pour Griffith, qui s'acclimata le moins chez nous ; pourtant, s'il s'était agi d'emprunts, c'est justement cette forme qui eût dû s'épanouir dans notre cinéma avec le maximum d'exubérance.

Or, ce n'est pas du tout le cas. Et ce n'est pas du tout un hasard. L'archétype du montage griffithien est le « bacon entrelardé » des parallèles irréductibles dont parle Dickens.

Le dualisme des postulats d'une telle « pensée montagiste » saute aux yeux.

Or, comme nous l'avons dit plus haut, la « pensée montagiste » est indissolublement liée aux idées générales qui forment le fondement de la pensée en son ensemble.

Et l'inévitable dualisme de Griffith (produit des structures sociales reflétées par sa conscience) est, de même, inévitable dans les méthodes de son art qui découlent directement des structures de sa pensée.

Comme nous l'avons vu, l'horizon de la vision sociale de Griffith ne dépasse pas la limite du partage de la société en riches et en pauvres.

L'éthique, la morale et la sociologie bourgeoises nous enseignent que ce sont là deux catégories immanentes, peut-être bien instituées par le Seigneur Dieu lui-même.

Conformément à ce point de vue — aberrant et grotesque pour nous — il y a des « pauvres » et il y a des « riches » qui existent comme deux phénomènes parallèles, autonomes et indépendants; et, par-dessus le marché... inexplicables !

La formule nous paraît parfaitement risible.

Et pourtant, c'est ainsi, textuellement, qu'en parlent les théoriciens bourgeois, c'est exactement ainsi que se représentent la société les magnats de la finance aux cheveux blancs qui philosophent sur des « thèmes sociaux » !

Je suppose que, probablement, *cela se présente* à leurs yeux d'une manière toute différente et beaucoup plus exacte ; mais ce n'est qu'avec plus d'insistance qu'ils obligent leurs sciences et leurs arts à abonder, précisément, dans le sens de cette « version ».

En même temps, tout est mis en œuvre pour dissimuler le véritable état de choses — à savoir que les « pauvres » et les « riches » ne sont aucunement *deux phénomènes indépendants, parallèles,* sans rapports l'un avec l'autre, mais qu'ils sont *les deux faces d'un seul et même phénomène :* une société fondée sur l'exploitation.

1) Voir Cahiers du Cinéma, n°s 231, 232 et 233.



D.W. Griffith : Intolerance *(en haut : la grève ; en bas : Babylone).*

Ces deux phénomènes ont la même trame unique — et également incompréhensible pour le dualisme — que, par exemple, l'existence de phénomènes d'ordre matériel et d'ordre idéal, qui ne s'excluent ni ne se nient mutuellement et qui sont le moins propres à « confirmer » les positions dualistes.

Le phénomène unique, analysé dans ses contradictions, le dédoublement de ce phénomène unique, puis son nouvel assemblage selon une compréhension nouvelle — voilà ce qui fut et qui reste la base de l'armement idéologique de l'autre partie du globe, opposée au monde bourgeois.

Une conscience différente, une différente méthode de la pensée — de là découle une différente compréhension des phénomènes, une différente conception des méthodes artistiques.

Il est tout à fait normal que la conception du montage de Griffith, montage avant tout parallèle, semble être calquée sur sa vision dualiste de l'univers, où les deux lignes parallèles : « pauvres » et « riches » courent vers quelque hypothétique « réconciliation » — là-bas... où les lignes parallèles se rencontrent, autrement dit dans un infini... tout aussi inaccessible que la « réconciliation » elle-même !

Tout aussi normalement, notre conception du montage devait naître d'une « image » phénoménologique très différente, celle que nous a découverte la vision moniste et dialectique de l'univers.

Nous ne pouvions imaginer le microcosme du montage autrement que sous l'aspect d'une unité, se dédoublant sous la pression interne des contradictions pour se rassembler à nouveau en une unité nouvelle, d'un niveau qualitativement supérieur, comprise de façon imagée et repensée d'une façon nouvelle.

Entre la conception du montage chez Griffith et la conception du montage dans la cinématographie soviétique il y a une différence de principe.

C'est à moi qu'échut la tentative de formuler théoriquement cette *tendance générale* de notre conception du montage. Je l'ai exprimée en 1929, dans l'article « Hors Cadre »[2], sans songer alors à quel point notre méthode était l'opposé — et par ses origines, et par ses principes — du montage de Griffith.

Cela était exprimé sous forme d'une définition de *liaison entre les stades*, entre le cadre-image et le montage.

A propos de l'unité thématique du contenu d'un film, à propos du fragment « image-cadre », j'écrivais :

« Le cadre n'est nullement un *élément* du montage.

Le cadre est une *cellule* du montage. Par-delà le bond dialectique, le cadre-le montage *appartiennent à une même série* ».

Le montage, c'est le dépassement du conflit (lisez : contradiction) à l'intérieur du cadre, devenant pour commencer le conflit de deux fragments placés côte à côte : « Conflit à l'intérieur du cadre — montage potentiel, brisant sa cage rectangulaire dans un accroissement d'intensité et projetant son conflit, au montage, dans les chocs entre les plans montés. »

Ensuite : la dispersion du conflit en tout un système de séquences au moyen desquelles « nous rassemblons à nouveau l'événement décomposé, mais déjà selon notre propre optique, notre attitude en face du phénomène... »

Ainsi, la cellule-*unité de montage* se morcelle en *une chaîne de dédoublements qui s'assemblent à nouveau en une unité nouvelle : en une phrase de montage* qui incarne *la conception de l'image du phénomène.*

Il est intéressant de noter que la linguistique connaît exactement le même processus en ce qui concerne le mot (« image-cadre ») et la proposition (« phrase de montage »); on y observe le même stade originel du « mot-proposition » qui, par la suite, « se scinde » en proposition composée de mots séparés indépendants.

V.A. Bogoroditzky[3] écrit : « ... à ses débuts, l'humanité exprimait ses pensées au moyen de mots isolés qui étaient la forme primitive de la proposition. » (Cours général de la grammaire russe, 1935.)

Nous avons exposé plus haut les particularités de *notre* conception du montage.

Cependant, la différence entre notre conception du montage et la conception américaine prendra tout son relief et sa netteté lorsque nous étudierons une semblable différence de principe dans la conception d'une autre innovation que Griffith introduisit dans la cinématographie et qui, elle aussi, trouva chez nous une interprétation totalement différente.

Il s'agit de ce que l'on appelle « gros plan ».

En fait, la différence de principe commence à l'appellation.

Nous disons : un objet ou un visage pris en « gros plan », c'est-à-dire *grossi*.[4]

2) Voir Cahiers du Cinéma, n° 215.

3) Vassily Bogoroditzky (1857-1941), linguiste soviétique, spécialiste des langues indo-européennes et mongolo-turques.

4) Le terme russe : « kroupny » a plutôt le sens de grand, *important*.

L'Américain dit : « en plan rapproché » (sens littéral du terme *close-up*)*.

L'Américain parle des conditions *physiques* de la vision.

Nous, nous parlons de l'aspect *qualitatif* du phénomène, aspect lié à sa signification (exactement comme nous parlons de *grosses* possibilités d'un artiste qui le détachent du commun, ou bien de *gros* caractères, étroitement liés à la nécessité de ressortir ce qu'il y a d'essentiel et de plus significatif).

Chez l'Américain, le terme est lié *à la vision.*

Chez nous, *à l'appréciation de ce qui est vu.*

Nous verrons à quel point est profonde la différence de principe après avoir analysé plus loin le système selon lequel notre cinématographie utilise la méthode et les applications du gros plan, très différemment de l'utilisation du « close-up » par le cinéma américain.

Ce qui saute aux yeux dès le début de cette confrontation, c'est la fonction essentielle du gros plan dans notre cinématographie : moins *montrer* et *représenter* que *signifier, donner un sens, rendre signifiant.*

Ce fut l'une des caractéristiques de notre rapide assimilation du gros plan et de notre conception très personnelle de sa nature — alors qu'il avait été à peine remarqué comme moyen de représentation dans la pratique du cinéma américain.

Dès nos premiers pas dans cette voie, la méthodologie du gros plan nous avait justement séduit par ce trait étonnant : la possibilité de *créer la qualité nouvelle du tout par la confrontation des particularités.*

Là où chez Griffith un gros plan isolé, tout à fait dans la tradition de la bouilloire dickensienne, formait un détail souvent décisif, le « détail-clef » ; là où l'alternance de visages en gros plan était une préfiguration muette du futur dialogue synchrone (et à ce propos, Griffith n'enrichit le cinéma sonore d'*aucun* procédé nouveau) — là, nous mettions en avant l'idée d'*une fusion qualitative fondamentalement nouvelle* et qui découlait d'un processus de *confrontations.*

En ce qui me concerne, par exemple, c'est presque dès mes toutes premières déclarations orales ou écrites au cours des années 20 que je désignais la cinématographie comme « l'art des confrontations » en premier lieu.

* Dans sa fameuse déclaration au "The New York Dramatic Mirror" du 3 décembre 1913, Griffith lui-même emploie *les deux* termes : "The large or close-up". Mais il est caractéristique que seul le second terme "close-up" ait été retenu par le langage courant du cinéma américain. (Note de S.M.E.)

Alors que, à en croire Seldes*, Griffith lui-même finit par s'apercevoir « qu'en fractionnant les scènes en galopade des sauveteurs et en terreur des victimes, il multipliait de manière grandiose l'effet émotionnel ; que le tout se révélait infiniment plus grand que la somme des parties qui la composaient » — même ce résultat nous semblait insuffisant.

Nous ne pouvions nous contenter de cette *augmentation quantitative,* fût-ce dans son état « surmultiplié » : nous cherchions et nous avons trouvé dans les confrontations quelque chose de beaucoup plus important — *le bond qualitatif.*

Ce bond se révéla comme *dépassant les limites des possibilités virtuelles* d'une scène — *dépassant les limites de la situation :* passant dans le domaine d'*une image* réalisée par le montage, de *la notion* créée par le montage, le domaine du montage considéré avant tout comme un moyen de révéler *la conception idéologique.*

Et à propos, dans l'un des livres de Seldes** figure une longue diatribe contre le cinéma américain des années 20 à qui sa prétention à « l'artisticité » et à « la théâtralité » faisait perdre sa spontanéité.

C'est écrit sous forme de lettre ouverte aux magnats du cinéma. Cela commence par cette savoureuse formule de politesse : « Pauvres êtres ignares ! » et se termine par ces lignes mémorables :

« ... et alors apparaîtra un nouveau film, sans votre concours. Car, lorsque vous, vos capitaux et votre battage publicitaire irez au diable, cela laissera le champ libre aux autres... Il deviendra l'apanage de véritables artistes. Avec des acteurs en lieu et place de cabotins, avec des idées nouvelles (d'où l'idée de gros profits pourrait bien être absente), ces artistes rendront à l'écran ce que vous avez corrompu — l'imagination. Ils vont créer au moyen de la caméra, et pas seulement enregistrer... La création de grandes épopées sur l'industrie américaine est possible et souhaitable; que la machine y joue le rôle d'un caractère dans le drame ; et de même, doivent jouer leur rôle les terres de l'Ouest et le blé. Les grandioses conceptions de Frank Norris*** en-

* J. Seldes, historien d'art, critique et journaliste américain, auteur de nombreux livres sur le théâtre et le cinéma. (Note de S.M.E.)

** "The Seven lively arts", N.Y.L., 1924 (Note de S.M.E.).

*** Frank Norris, auteur de romans épiques sur les U.S.A. On lui doit la fameuse scène du roman "Octopus"[5], dédiée à l'épopée du blé, où un gros spéculateur de céréales se noie dans le flot de blé coulant dans le silo. Norris (1870-1902) était très influencé par Emile Zola. Il est l'auteur du roman "Mc Teague", dont Eric von Stroheim s'inspira pour *Les Rapaces.* (Note de S.M.E.)

5) Il s'agit du roman « La Pieuvre » (1901), premier volet de la trilogie inachevée « L'Epopée du Blé ».

trent tout à fait dans les possibilités de la caméra. Il existe quantité de peintres, d'architectes, de photographes tout prêts à œuvrer pour la caméra. Et les écrivains aussi trouveront, je pense, matière à intérêt dans les scénarios, ce nouveau moyen d'expression.

« Il n'y a pas de limites à tout ce que nous pouvons créer.

« ... Car le film, c'est l'imagination créatrice de l'humanité en action... »

Ce radieux ciné-avenir, Seldes l'attendait d'on ne sait quels hypothétiques films, sortis des mains de non moins problématiques « artistes véritables », des épopées dédiées à... la superindustrie américaine ou au blé américain. Mais ses paroles ont trouvé leur confirmation dans une toute autre direction : elles se sont révélées comme une sorte de prémonition de ce qui, précisément en ces années-là (le livre sortit en 1924), se formait à l'autre bout du globe pour s'incarner ensuite dans l'épanouissement de la pléiade des premiers films soviétiques muets qui devaient dépasser toutes ses prévisions.

Car, seules les nouvelles structures socialistes, en libérant à jamais l'art des problèmes étroitement commerciaux, pouvaient donner pleine vie à ce dont les Américains progressistes pouvaient seulement rêver !

En même temps, entrait dans la technique du montage une conception entièrement nouvelle de sa signification.

Au parallélisme et à l'alternance des gros plans de l'Amérique, notre cinéma opposa leur fusion en un tout : LE TROPE DU MONTAGE.

La linguistique nous apprend que « le trope est une figure par laquelle un mot est détourné de son sens propre en faveur d'un autre sens, par exemple : une *intelligence acérée* (sens propre : un *couteau acéré*) » (N. Minine, Théorie de la linguistique, 1872).

Le cinéma de Griffith ignore ce genre de structures de montage. Chez Griffith, les gros plans créent l'atmosphère ; cernent les caractéristiques des personnages ; se succèdent dans les dialogues ; augmentent la tension et accélèrent le tempo dans les scènes de poursuites. Mais partout Griffith reste au niveau du *figuratif* et du *représentatif*, jamais il ne tente de devenir *signifiant* et *imagé* par le moyen de *la confrontation* des séquences.

Toutefois, il existe chez Griffith une semblable tentative, et grandiose par son envergure. C'est *Intolerance*.

L'un des historiens du cinéma américain l'appelle à juste titre « une gigantesque métaphore ». Et avec autant de raison, il qualifie en même temps le film d' « éblouissante défaite ».

Car, si dans sa partie américaine, *Intolerance* demeure l'exemple le plus brillant, insurpassé par Griffith lui-même, de montage griffithien, il faut reconnaître que sur le plan de l'intention de *dépasser les limites du récit* pour pénétrer dans *le domaine de la généralisation et de la parabole métaphorique*, ce film est, effectivement, un échec complet.

Mais l'historien du cinéma américain a tort de nier pour le cinéma *en général toute possibilité de récit imagé*, n'admettant la métaphore assimilative, comparative et autres comparaisons que pour le texte des inter-titres — à l'extrême rigueur !

En l'occurrence, les raisons profondes de l'échec étaient tout autres.

Griffith n'avait pas entièrement réalisé que le domaine de l'écriture métaphorique et imagée relevait de la sphère des *confrontations par le montage* et non des *fragments figuratifs du montage* en eux-mêmes.

D'où l'échec de la répétition-refrain de la séquence de Lilian Gish auprès du berceau. Le fragment du poème de Walt Whitman qui inspira Griffith[6], fut traduit non en une structure, non en *une répétition harmonique d'expressivité du montage, mais en tableautin isolé ;* de ce fait le berceau ne put devenir *une abstraction,* imager *l'éternelle naissance des époques* ; le berceau restait *un vrai berceau concret,* provoquant chez le spectateur la raillerie, l'étonnement ou l'agacement.

Nous connaissons dans notre cinéma un mécompte presque semblable : l'histoire de la fameuse « bonne femme à poil » dans *La Terre* de Dovjenko. Il y avait ici la même erreur d'estimation, la même négligence du fait que, pour des « manipulations » *imagées* et *hors du quotidien* le ciné-fragment doit être *abstrait du figuratif quotidien.*

Dans certains cas, une telle abstraction peut être donnée par le *gros plan.*

Effectivement, un corps de femme sain et épanoui peut se hausser au niveau de *l'image du principe même de la vie,* dont Dovjenko avait besoin pour la confronter en choc de montage avec l'enterrement de *La Terre.*

Un habile assemblage de *gros plans,* filmés à la Rubens, isolés du cadre quotidien, abstraits dans le sens voulu, était parfaitement capable de s'élever jusqu'à une telle image « ressentie charnellement ».

Mais dans *La Terre,* cette construction était vouée à l'échec, parce que, au lieu de ces gros plans, le réalisateur a inséré dans la scène de l'enterrement *un plan général* de l'isba où se démène la femme nue. Et le spectateur ne pouvait séparer de cette femme concrète, quotidiennement réelle, cette *vision*

6) « Le berceau des temps... »





A. Dovjenko : La Terre (*photogrammes coll. V. Pinel*).

généralisée de la fécondité éclatante, de l'affirmation sensuelle de la vie que le réalisateur voulait transporter au sein de toute la nature, en opposition panthéiste au thème de la mort et de l'enterrement !

Cela ne passe pas à cause des ustensiles de ménage, à cause des marmites, du poêle, des torchons, des bancs, des nappes — de tous ces détails quotidiens dont *une coupe du cadrage* pouvait facilement libérer ce corps de femme ; et alors, le fatras *figuratif* du quotidien n'eût pas empêché la réalisation de *l'image métaphorique transposée*[7].

Mais revenons à Griffith.

Si, par manque de « pensée montagiste », il rate son coup en élaborant la répétition des « vagues du temps » moyennant le symbole, peu convaincant plastiquement, du berceau qui se balance, au pôle opposé — assemblage des quatre thèmes du film selon les mêmes principes de son montage — il commet une autre bévue.

Cet entrelacement de quatre époques était superbement conçu !* Griffith écrivait à ce propos :

« Pour commencer, ces quatre récits vont couler comme quatre rivières que l'on contemple du sommet d'une montagne. Au début, ces quatre flots suivront séparément leur course calme et sans heurts. Mais au fur et à mesure de leur progression, ils se rapprochent de plus en plus, ils coulent de plus en plus vite et voici qu'enfin, au dernier acte, ils se confondent en un unique et puissant fleuve d'intense émotion ».

Mais l'effet ne se produisit pas.

Car, encore une fois, ce qui a été réalisé, c'est un assemblage de *quatre différentes histoires et non la fusion de quatre manifestations en une généralisation unique.*

Intolerance — « Drame des comparaisons », ainsi Griffith nomma son œuvre future. Et *Intolerance* est bien resté un « drame des comparaisons » et non *l'unique et puissante idée généralisatrice.*

On trouve ici la même faille — l'incapacité d'abstraire un phénomène qui, faute de cela, ne se prête à aucune transposition autre qu'*étroitement figurative.* C'est pourquoi tous les problèmes « *sur*figuratifs », « de transposition » (*métaphoriques*) demeurent insolubles.

C'est seulement en séparant « la chaleur » de *l'indice de la température* que l'on peut parler de « sentiments chaleureux ».

C'est seulement en abstrayant « la profondeur » des *mètres et sagènes*[8] que l'on peut parler de « sentiment profond ».

C'est seulement en détachant « la chute » de *la formule de l'accélération du corps en chute libre* $\left(\frac{mv^2}{2}\right)$ que l'on peut parler de « la chute d'humeur ».

Cependant, l'échec d'*Intolerance* en ce qui concerne son absence d'homogénéité tient encore à une autre conjoncture : les quatre épisodes choisis par Griffith étaient réellement inconciliables.

Et *l'échec* formel de la tentative de les fondre en *une image unique de l'Intolérance* n'est que *le reflet d'une erreur thématique et idéologique.*

Comment serait-il possible qu'un infinitésimal trait commun — le commun signe extérieur de l'Intolérance —, avec majuscule ! — vue de façon métaphysique et non repensée, puisse unir dans la conscience des phénomènes historiques aussi violemment inconciliables que le fanatisme religieux de la nuit de Saint-Barthélemy et la lutte des grévistes dans un grand pays capitaliste ! Les pages sanglantes de la lutte pour l'hégémonie en Asie, et le complexe processus de la lutte du peuple juif contre le colonialisme intérieur, dans les conditions de l'asservissement à la métropole romaine !

Et c'est ici que nous trouvons la clef des achoppements de la méthode du montage griffithienne sur le problème des abstractions.

Le secret n'est pas d'ordre technico-professionnel, mais bien de l'ordre de la pensée idéologique.

Il ne s'agit pas du fait que la représentation ne puisse atteindre, moyennant une élaboration et une présentation convenables, à la métaphore, à la comparaison, à *l'image.*

Il ne s'agit pas du fait qu'en occurrence Griffith fut trahi par sa méthode ou sa maîtrise professionnelle.

Il s'agit de ceci : Griffith, qui le tente sans succès, est incapable d'abstraire un phénomène, de l'isoler d'une manière réellement raisonnée : de *tirer une signification générale* du phénomène historique pris parmi la diversité des faits historiques.

---

7) Jamais Dovjenko n'admit ces critiques. Il niait toute intention symbolique : « Dans mon film, Vassil est le symbole de Vassil, le tracteur est le symbole du tracteur... » Il disait aussi que *La Terre* était une sorte de « révélateur sensuel » — les êtres sains aimaient le film et il choquait les autres. Au cinéaste qui, lors d'une discussion publique, reprocha au film ses « vulgarités » (la femme nue, les gars pissant dans le radiateur), Dovjenko répondit : « Si vous êtes à ce point pudique, je ne puis rien pour vous ! »

* Les premiers timides essais de compositions semblables avaient été tentés par Porter dans *La Kleptomane* et par Griffith lui-même dans *Judith de Béthulie.* Le premier film montrait deux vols — l'un commis par une dame riche, l'autre par une pauvre femme, volant un morceau de pain. L'action se déroulait parallèlement et, pour finir, aboutissait au procès. (Note de S.M.E.)

8) Ancienne mesure russe de longueur, équivalait à 2,13 m.

Dans le domaine de l'histoire et de l'économie politique, il fallut tout le gigantesque travail de Marx et de ses continuateurs pour que l'on parvienne enfin à comprendre *la loi organique du processus* qui se tient derrière la disparité des *faits isolés*.

Pour que la science parvienne à abstraire, *en une généralisation, le chaos des traits particuliers*, caractéristiques du phénomène.

Pour que, sur un nouvel échelon de la montée, grâce au parfait outil de connaissance — le marxisme, s'accomplisse *dans les domaines les plus hauts de la connaissance* la même révolution qui, en son temps, fut accomplie par l'humanité, alors qu'elle créait ses premiers moyens de production, les outils qui devaient lui permettre des *abstractions primaires*, ses premiers contacts avec *les notions « transposées »*.

Dans les studios cinématographiques américains on emploie un excellent terme professionnel : « *limitations* »[9] — « limites », « bornes ». Les « limites » de tel réalisateur — c'est la comédie musicale. Les « limites » de telle actrice — les rôles de jeune fille du monde. Au-delà de ces « limites » (et, généralement, à juste titre) un certain talent ne se hasarde pas.

Une escapade risquée hors de ses propres limites donne parfois des résultats exceptionnellement brillants, tout à fait inattendus ; mais en règle générale, cela aboutit à un échec.

Pour user de ce terme, je dirais que si le cinéma américain n'a guère récolté de lauriers dans le domaine de *l'image créée par le montage*, c'est à cause de ses « limites » idéologiques, de ses « bornes » idéologiques, de ses idéologiques « *limitations* ».

Parce que là, il n'y a plus de technique qui tienne ; là, ni l'envergure, ni la mise en scène grandiose, ni l'énormité des capitaux investis ne peuvent plus être d'un quelconque secours.

Le problème de la création de l'image par le montage suppose une certaine structure, un certain système de la pensée ; ce problème ne pouvait se formuler, et ne s'est formulé qu'à travers la conscience collective, reflet du stade nouveau (socialiste) de la société humaine, résultat de l'éducation idéologique et philosophique de la pensée, indissolublement liée aux structures sociales de notre société.

Nous, notre époque — intellectuelle et dotée d'un sens idéologique suraigu — devions obligatoirement déceler dès l'abord dans un cadre cinématographique ses qualités *d'idéogramme — de signe* ; nous devions obligatoirement découvrir dans *la confrontation de ces cadres les bases d'un nouvel élément qualitatif*, d'une *image* nouvelle, d'une nouvelle *notion*.

Et l'ayant vu, nous ne pouvions faire autrement que nous lancer dans cette direction et dans tous les excès possibles.

Dans notre film *Octobre*, nous avons inséré des images de harpes et de balalaïkas dans la scène des discours mencheviks. Et ces harpes n'étaient pas des harpes, mais les représentations imagées des discours melliflus de l'opportunisme menchevik au Deuxième congrès des Soviets en 1917. Et les balalaïkas n'étaient pas des balalaïkas, mais l'image de la fastidieuse serinette de ces discours vides — au moment où allait se déchaîner l'orage des événements historiques.

En plaçant côte à côte un menchevik et une harpe, un menchevik et une balalaïka, nous *élargissions les limites du montage parallèle, nous l'amenions à une qualité nouvelle, lui ouvrions un nouveau domaine :* nous le faisions passer de la sphère de *l'action* à la sphère de *la signification*.

L'époque de semblables confrontations, passablement naïves, passa relativement vite. Ces sortes de solutions, plutôt « baroques » par la forme, s'efforçaient principalement (et pas de la plus heureuse façon, par-dessus le marché !) d'anticiper — avec les moyens palliatifs du cinéma muet — sur le rôle que la musique devait tenir avec tant d'aisance dans le cinéma sonore.

Tout ça ne tarda pas à quitter l'écran.

Cependant l'essentiel est resté — est restée la conception du montage non seulement comme moyen de réaliser des effets, mais aussi et avant tout, comme le moyen de *parler*, le moyen d'*exprimer* les pensées ; de les exprimer grâce à une forme particulière du *langage cinématographique*, grâce à une forme particulière de *discours cinématographique*.

Il est tout à fait naturel que le chemin vers *la notion d'un ciné-discours normal* ait passé par ce *stade de l'excès dans le domaine du trope et de la métaphore primitive*. Il est intéressant de constater que ce faisant, nous répondions à une méthodologie remontant à la plus haute antiquité ! Car l'image « poétique » du centaure, par exemple, n'est pas autre chose que l'amalgame de l'homme et du cheval pour exprimer une *forme* de pensée *inexprimable directement par l'image* (à savoir, que les hommes d'une certaine région sont « très rapides à la course »).

De sorte que l'élaboration des notions simples naît elle-même dans un processus de confrontations.

C'est pourquoi *le jeu des confrontations* dans le montage a une puissance agissante qui va aussi loin et aussi profond. D'un autre côté, c'est à travers *la confrontation primaire dénudée* que devait s'élaborer le système de la confrontation complexe, interne (non

9) En américain dans le texte.

lisible extérieurement) que représente chaque phrase du discours de montage ordinaire, normal et grammaticalement correct.

Mais ce processus vaut pour l'élaboration de *n'importe quel discours* en général. A commencer par *le discours fait de mots* dont nous nous servons pour parler. On sait que « la métaphore est une comparaison en raccourci » (A.A. Potebnia)[10].

Et à ce propos, Mautner le dit très finement de notre langage (Fritz Mautner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, II Band, XI — Die Metapher) :

« Toute métaphore est, en fait, un trait d'esprit. La langue que parle aujourd'hui tel ou tel peuple, représente la somme de millions de traits d'esprit, un recueil de millions d'anecdotes dont l'origine s'est perdue à jamais. A ce point de vue, on est tenté de se représenter les hommes de la période de formation des langues comme des plaisantins encore plus impénitents que nos blagueurs d'aujourd'hui, vivant de leurs bons mots... Le trait d'esprit note des ressemblances lointaines. Les similitudes proches pouvaient être immédiatement fixées par des notions ou au moyen de mots. Mais le décalage dans la signification des mots constitue une conquête du mot, c'est-à-dire l'extension métaphorique et spirituelle de la notion à des similitudes lointaines... »

A.A. Potebnia est tout aussi catégorique :

« ... le point de départ du langage et de la pensée consciente est la comparaison... la langue est issue de la complexité croissante de cette forme primaire... » (A. Potebnia, La pensée et le langage, 1913).

Au seuil de la création d'une langue se tiennent la comparaison, le trope et l'image :

« Toutes les significations du mot dans un langage sont, à l'origine, imagées, chacune peut, avec le temps, devenir non imagée. Les deux états du mot, l'imagé et le non imagé, sont également naturels. Et si l'état non imagé du mot fut considéré comme primordial (alors qu'il est toujours dérivé), cela tient au fait que cet état non imagé constitue un repos temporaire de la pensée (tandis que l'état imagé est son nouveau pas en avant), et que le mouvement attire davantage l'attention et suscite davantage la recherche que ne le fait le repos.

« Un observateur serein, examinant une expression figurée ou une création poétique plus complexe, peut trouver en sa mémoire une expression non imagée équivalente et qui corresponde mieux à la tonalité de sa propre pensée (celle de l'observateur). S'il dit que ce non imagé est « *communis et primum se offerens ratio* »*, c'est parce qu'il attribue son propre état au créateur de l'expression imagée. C'est attendre qu'au cœur d'une chaude bataille l'on puisse raisonner aussi calmement que devant un échiquier, lorsqu'on joue par correspondance. Et si l'on se place dans les mêmes conditions où se trouve celui qui parle, il est bien aisé de retourner l'affirmation du froid observateur et déclarer que le « *primum se offerens* », encore que non « *communis* », est précisément l'imagé... » (A. Potebnia, Notes sur la théorie du langage, 1905).

Dans son enseignement sur la métaphore, Werner la place également à côté du berceau du langage, encore que pour d'autres motifs — il la relie non à la tendance à découvrir de nouveaux domaines en assimilant l'inconnu par le connu, mais au contraire, à la tendance à *cacher*, à substituer, à remplacer pour l'usage quotidien ce qui est frappé d'interdit oral — du « tabou ».

Il est intéressant de noter que le seul « fait du mot » est *en soi* un rudiment du trope poétique :

« Indépendamment des rapports de mots radicaux ou dérivés, tout mot en tant que signe phonétique d'une signification, est fondé sur l'assemblage du son et de la signification, soit en simultanéité, soit en continuité successive, par conséquent, il est une métonymie. » (A. Potebnia, Notes sur la théorie du langage).

Et celui qui se risquerait à s'indigner et à s'élever contre ce postulat, se trouverait immanquablement dans la position du pédant de la nouvelle de L. Tieck[11] qui s'exclame :

« ... Dès que l'homme compare une chose à une autre, il se met à mentir. « L'aube répand les roses ». Peut-on inventer quelque chose de plus stupide ? « Le soleil plonge dans la mer ». Bavardage !... « Le matin s'éveille ». Le matin n'existant pas, comment pourrait-il dormir ? Ce que l'on nomme ainsi n'est que l'heure du lever du soleil. Malédiction ! Le soleil ne se lève point, et nous voici, déjà, en plein dans l'absurdité et la poésie. O, s'il m'était donné un pouvoir sur le langage, comme je vous le nettoierais, comme je vous le balayerais !... Oh, damnation ! Balayer ! Dans ce monde de perpétuel mensonge, on ne peut s'empêcher d'énoncer des absurdités ! » (L. Tieck, « Die Gemälde »).

A tout cela répond la manière *imagée* de repenser une simple *figuration*. Le même Potebnia le dit fort bien.

« *L'image est plus importante que le représenté.* L'histoire du moine qui, ne voulant pas faire gras en carême, prononça sur le porcelet rôti l'invocation :

10) Alexandre Potebnia (1835-1891) linguiste russe et professeur de littérature, spécialiste de l'histoire des langues slaves.

* « En toute chose, avant tout se manifeste la raison » (trad. de S.M.E.)

11) Ludwig Tieck (1773-1853) écrivain romantique allemand, traduit et connu en Russie dès le début du XIXe siècle.



S.M. Eisenstein : Octobre (*photogrammes coll. V. Pinel*).

« Cochonnet, deviens poissonnet ! » — cette histoire, privée de son caractère satirique, nous donne la manifestation historique et universelle de la pensée humaine : le mot et l'image forment la moitié spirituelle de l'affaire, son essence. » (A. Potebnia, Notes sur la théorie du langage).

Quoi qu'il en soit, on trouve la métaphore à l'aube de la langue, étroitement liée à la période de la formation des premières notions figurées, c'est-à-dire des notions de *sens* et non des notions *motrices* ou *d'objets* uniquement. Autrement dit, liée à la période de la naissance des premiers outils — premiers moyens, permettant de « transposer » les fonctions et l'activité du corps de l'homme lui-même à l'outil entre ses mains. Rien de surprenant, par conséquent, si la période de formation du futur langage articulé du montage, passa, elle aussi, par l'étape intensément métaphorique, caractérisée par un excès de « traits d'esprit plastiques » — et qui n'étaient pas toujours pleinement valables !

Mais très vite, ces « traits d'esprit » ont été ressentis comme les exagérations et les fioritures d'un certain « langage ». Et progressivement, l'attention s'est déplacée de la curiosité *provoquée par les exagérations* vers l'intérêt suscité par *la nature même de ce langage.*

Ainsi, peu à peu, le secret de la structure du montage se dévoilait comme le secret de *la structure d'un langage émotionnel.* Car, aussi bien le principe même du montage que toute l'originalité de ses structures n'est pas autre chose que *la copie exacte d'un langage émotionnel, ému.*

Pour s'en convaincre — en l'absence de tout commentaire — il suffit de lire les caractéristiques d'un tel langage.

Ouvrons au chapitre correspondant l'excellent ouvrage de J. Vendryes « Le Langage »* :

« La principale différence entre le langage affectif et le langage logique est dans la constitution de la phrase. Cette différence éclate quand on compare la langue écrite et la langue parlée. En français, langue écrite et langue parlée sont tellement éloignées l'une de l'autre qu'on ne parle jamais comme l'on écrit et qu'on écrit rarement comme on parle. (...) Les éléments que la langue écrite s'efforce d'enfermer dans un ensemble cohérent, apparaissent dans la langue parlée, séparés, disjoints, désarticulés : l'ordre même en est tout différent. Ce n'est plus l'ordre logique de la grammaire courante ; c'est un ordre qui a sa logique aussi, mais une logique surtout affective, où les idées sont rangées non pas d'après les règles objectives d'un raisonnement suivi, mais d'après l'importance subjective que le sujet parlant leur donne ou qu'il veut suggérer à son interlocuteur.

« Dans la langue parlée, la notion de phrase au sens grammatical s'efface. Si je dis : « *L'homme que vous voyez là-bas assis sur la grève est celui que j'ai rencontré hier à la gare* », je me sers des procédés de la langue écrite et je ne fais qu'une seule phrase. Mais en parlant, j'aurais dit : « *Vous voyez bien cet homme, — là-bas, — il est assis sur la grève, — eh bien ! je l'ai rencontré hier, il était à la gare.* » Combien y a-t-il de phrases ici ? C'est très difficile à dire : imaginez que je laisse un temps d'arrêt à l'endroit marqué par des tirets, les mots « *là-bas* » constituent à eux seuls une phrase, exactement comme si je répondais à une question : « *Où est cet homme ? — Là-bas* ». Et la phrase même « *il est assis sur la grève* » devient facilement un groupe de deux phrases si je m'arrête entre les deux parties qui la composent : « *il est assis* », « [*il est*] *sur la grève* » (ou « [*c'est*] *sur la grève* [*qu'*]*il est assis* »). La limite des phrases grammaticales est ici tellement fuyante, qu'il vaudrait mieux renoncer à en tenter le compte. Mais à certain égard, il n'y a qu'une seule phrase. L'image verbale est une, encore qu'elle comporte un développement pour ainsi dire cinématique. Seulement, tandis que dans la langue écrite elle se présente d'un seul bloc, on la débite dans la langue parlée par tranches successives dont le nombre et l'intensité correspondent aux impressions que l'on éprouve soi-même ou aux besoins que l'on a d'agir sur autrui. »

N'est-ce pas là une copie exacte de ce qui se passe pendant le montage ? Et tout ce qui est dit ici à propos du langage « écrit », n'apparaît-il pas comme le calque d'un maladroit « plan d'ensemble » qui, lorsqu'il s'efforce de représenter quelque chose « dramatiquement », est désespérément semblable à une lourde phrase amphigourique, bourrée d'incidentes, de prépositions et de participes d'une mise en scène « théâtrale » — à quoi il se condamne lui-même ?!

Toutefois, il ne s'ensuit nullement qu'il faille courir coûte que coûte après le « hachis du montage »[12]. A ce sujet, on peut étendre aux *phrases* ce que l'auteur du « Raisonnement sur l'ancien et le nouveau style de la langue russe », le slavophile

* « *Le Langage* » par Vendryes, ouvrage terminé en 1914, édité à Paris en 1921. La traduction russe a paru aux éd. « Sotzékguiz », 1937. (Note de S.M.E.). Cité ici d'après l'édition de 1968 (Collection « Evolution de l'Humanité »), p. 165-167 (N.D.T.)

12) Traduction de l'expression "*russian cut*" qui désignait en Amérique les particularités du montage « court » des films soviétiques des années 20. S.M.E. que la formule amusait, en donne des traductions variées et fantaisistes.

A.S. Chichkov[13] disait des *mots :* « Une langue a besoin et de mots longs, et de mots courts ; car sans les mots courts elle serait semblable à quelque lent meuglement de vache et sans les longs — à quelque monocorde et crépitant jacassement de pies... » (A. Chichkov, Œuvres complètes et traductions, 1825).

En ce qui concerne la « logique des sentiments » dont parle Vendryes et qui est à la base du langage parlé, le montage sentit très vite que c'était là le nœud de l'affaire ; mais pour trouver la plénitude de son système et de sa logique interne le montage dut encore accomplir bon nombre de « périples » artistiques — avant de découvrir que c'est une troisième espèce de langage qui recèle le véritable fonds de ces lois : non *l'écrit*, non *le parlé*, mais *le langage intérieur*, où la structure affective est présente sous sa forme la plus pleine et la plus pure[14]. Mais la structure de ce *langage intérieur* est déjà indissociable de ce que l'on nomme *la pensée sensible*.

Ainsi, nous voilà arrivés à la source primordiale de ces lois internes qui régissent non seulement les structures du montage, mais les structures internes de toute œuvre d'art : nous touchons aux *lois fondamentales du langage artistique en général* — aux communes *lois logiques de la forme* qui sont à la base non seulement des œuvres cinématographiques, mais des œuvres de tous les arts en général.

Mais de cela nous parlerons... ailleurs.

En attendant, revenons à l'étape historique où, sur notre sol, le montage s'est réalisé comme *trope de montage* et observons le chemin qu'il suivit vers la création de l'unité de l'œuvre, développement indissolublement lié au processus au cours duquel il devait se concevoir comme langage autonome.

Cette manière toute personnelle de se concevoir, le montage l'a trouvée chez nous dès les premiers pas réellement indépendants et non imitatifs de notre cinématographie.

Il est intéressant de constater que, même au stade intermédiaire — entre l'ancien cinéma et notre cinématographie, les recherches suivaient justement cette ligne des *confrontations*. Encore plus intéressant de noter qu'à cette étape elles se développaient principalement sous le signe... des *oppositions*. C'est pourquoi elles portent surtout la marque d'une « *scission* contemplative » et non de *la fusion émotionnelle* en une « nouvelle qualité », ce qui caractérisait même les toutes premières recherches du langage personnel dans le cinéma soviétique. C'est ainsi, par exemple, que le film *Le Palais et la Forteresse*[15] (1923) est plein de ces sortes de jeux d'esprit « oppositionnels », au point d'avoir l'air de transposer le principe « opposition » du titre de l'œuvre au style même de cette œuvre. Il s'agit encore ici de constructions d'un *parallélisme sans contact,* type : « ici et là-bas », « avant et après ». C'est tout à fait dans l'esprit des affiches de l'époque qui présentaient sur une feuille partagée en deux : à gauche, la maison du propriétaire terrien *avant* (le maître, le servage, les verges) et à droite, la même maison *aujourd'hui* (on y a installé une école, une crèche).

Dans le film, on trouve exactement les mêmes chocs du montage : les jambes de la ballerine sur les pointes (*Palais*), et les chevilles de Beidman à qui l'on met les fers (*Forteresse*). La même vision intellectuelle donne *dans l'ordre du parallélisme* cet assemblage de plans : Beidman derrière les barreaux et... le canari dans la cage chez le gardien.[16]

(Ce même thème, mais à un niveau de conception infiniment supérieur, fut par la suite utilisé par Poudovkine dans *La Mère* en une image de la Désespérance : la conversation en prison entre la mère et le fils est entrecoupée par les plans du cancrelat que le doigt du gardien empêche de se dépêtrer de la masse gluante.)

Dans ces exemples, et dans d'autres, on ne découvre pas encore la tendance *à unir les représentations en une image généralisante ;* ces représentations ne sont pas liées par l'unité de la composition, ni — ce qui est essentiel — par l'émotion : elles sont présentées en une narration égale et non au degré de bouleversement qui, seul, fait naître spontanément les tournures imagées du langage, qui, seul, peut faire résonner ce langage.

Car, faute d'être énoncée à un degré suffisant d'émotion, obtenu par une préparation adéquate, « l'image » sonne immanquablement de manière

13) Alexandre Chichkov (1754-1841) vice-amiral et ministre de l'enseignement. Farouchement rétrograde, luttait contre l'emploi de mots étrangers et les « innovations stylistiques » de l'écrivain-historien Karamzine, puis de ses continuateurs, dont Pouchkine. En épurant la langue de toutes les racines non slaves, il l'amena à l'état de la parodie, dont on cite encore des exemples.

14) Allusion au « monologue intérieur » que S.M.E. voulait utiliser dans son adaptation de « Une tragédie américaine » de Dreiser et qu'il commente longuement dans son article « Servez-vous ! »

15) Le film d'Alexandre Ivanovsky (1881-1968) réalisé d'après les romans historiques d'Olga Forch « Revêtus de pierre » et de Chtcheglov « Le mystérieux prisonnier », raconte l'histoire du révolutionnaire Mikhaïl Beidman (1840-1887), enfermé sans jugement dans un cachot de la forteresse Pétropavlovskaïa et qui en sortit fou, vingt ans après.

16) L'historien du cinéma Nikolaï Lébedev, dans son ouvrage sur le cinéma soviétique muet, paru en 1965, considère, par contre, ces scènes comme « une réussite de l'utilisation par Ivanovsky du montage par contraste ».

incongrue. Lorsque Hamlet dit qu'il aime Ophélie « comme quarante mille frères ne pourraient l'aimer » — cela est fort pathétique et empoignant ; mais essayez donc d'enlever son émotion à cette expression, placez-la dans l'ambiance d'une conversation ordinaire, quotidienne — autrement dit, réalisez à fond le sens direct, concret de l'image : elle ne pourra provoquer que le rire !

Les premiers « essais de plume » dans ce domaine entièrement neuf et personnel figurent déjà dans *La Grève* (1924) et avec, déjà, leur plénitude signifiante. Dans la finale, la fusillade de la manifestation s'entrelaçant avec les scènes sanglantes des abattoirs, se fond en cinémétaphore des « abattoirs humains » (pour ce temps « de l'enfance » de notre cinéma, cela rendait un son tout à fait convaincant et produisait une forte impression !), cinémétaphore qui contient les souvenirs de sanglantes répressions tsaristes. Il ne s'agit plus de simples *oppositions* « contemplatives » du *Palais et la Forteresse*, mais d'une tentative — encore fruste, encore lapidaire, soit — mais tentative consciente et conséquente de *confrontation*.

Confrontation qui voulait parler de la fusillade des ouvriers non seulement par la représentation, mais aussi par une « tournure de phrase plastique » généralisante, se rapprochant de l'image verbale : « boucherie, abattoir ».

Dans *Le cuirassé Potemkine*, trois gros plans *autonomes* de *différents* lions de marbre en *différentes* postures, se fondaient en *un seul* lion se dressant ; et mieux que cela, en une nouvelle *ciné-dimension* — l'incarnation du cri métaphorique : « Et les pierres ont rugi ! »[17]

Chez Griffith, la débâcle charrie les glaces. Sur la glace court, se hâte Lilian Gish. Barthelmess saute d'un débris de glace à l'autre, cherchant à la sauver.

Mais jamais, chez Griffith, *la course parallèle des glaces et des actions humaines* ne se joint en unité de l'image « flot humain », l'image des masses humaines brisant les entraves, de masses humaines s'élançant en irrésistible marée — comme c'est le cas, par exemple, dans les scènes finales de *La Mère* de Gorki-Zarkhi-Poudovkine.

Bien sûr, il y a eu des exagérations dans cette voie, il y a eu aussi de simples ratages ; bien sûr, on compte bon nombre d'exemples où la bonne intention échouait pour n'avoir pas escompté les lois de la composition et les suffisants postulats du contexte : alors, au lieu de la brillante unité de l'image, le malheureux trope restait au niveau de la fusion non accomplie, au niveau du collage mécanique, du type : « Venaient la pluie et deux étudiants ».

Mais d'une façon ou d'une autre, *les séries parallèles* dualistes si typiques pour Griffith, se rejoignaient dans notre cinématographie qui suivait la voie de la future conception de *l'unité du montage* — se rejoignaient d'abord en toute une série de jeux des comparaisons de montage, des métaphores de montage, des calembours de montage.

Ces courants, plus ou moins tumultueux, se précipitaient tous dans une même direction : le désir de dégager avec le maximum d'évidence la tâche finale et fondamentale de la partie « montage » des œuvres — l'établissement de la suprématie absolue de *l'image figurée, de l'unité de l'image créée par le montage, de la création par le montage de l'image incarnant le thème*, ainsi que cela fut réalisé et dans « l'escalier d'Odessa » de *Potemkine*, et dans « l'attaque psychologique » de *Tchapaïev*, et dans « l'ouragan » du *Descendant de Tchinguiz-khan* (*Tempête sur l'Asie*), dans « le Dniepr » du prologue d'*Ivan*, plus faiblement dans « le débarquement des marins » de *Marins de Kronstadt*, avec une force renouvelée dans « l'enterrement de Bojenko » de *Chtchors*, dans *Trois chants sur Lénine* de Vertov, dans « l'attaque des chevaliers » d'*Alexandre Nevsky*... Cette voie glorieuse, strictement personnelle au cinéma soviétique, est la voie de la création de l'*image-épisode de montage*, de l'*image-événement de montage*, de l'*image de montage-film en son entier*, image égale en droits, égale en force agissante et aussi obligatoire dans tout film parfait que *l'image du héros*, *l'image de l'homme*, *l'image du peuple*.

Jamais les « ciné-ancêtres » américains n'avaient rêvé de ces voies ni de ces buts. Privés de terrain socialiste, ils ne pouvaient voir naître chez eux les impulsions, les recherches, les conceptions et les intentions finales qui nous faisaient et font vivre !

Car cette commune et collective tendance à *l'unité de l'image*, était le moyen, vaguement pressenti, de refléter *non seulement dans les thèmes, mais aussi dans la méthode de l'art, la grande unité* propre à notre système socialiste — là où une société de classes est condamnée à la discorde et l'antagonisme.

Notre conception du montage a dépassé de très loin la classique esthétique dualiste du montage griffithien, symbolisé par la non rencontre de deux

---

17) « Et les pierres hurleront » (Luc, 19, 40) Citation souvent utilisée par les écrivains révolutionnaires, notamment par Lénine.





S.M. Eisenstein : La Grève.

lignes, courant parallèlement, différentes par la coloration thématique et s'entrelaçant en vue de l'accroissement mutuel de l'intérêt, de la tension et du tempo.

Pour nous, le montage est devenu un moyen d'atteindre *une unité d'ordre supérieur* — le moyen *d'atteindre par l'image de montage la réalisation organique d'une conception idéologique unique, embrassant tous les éléments, toutes les particularités isolées, tous les détails de l'œuvre cinématographique.*

Ainsi compris, le domaine du montage s'avéra infiniment plus vaste que sa notion étroitement cinématographique ; ainsi compris, le montage devait féconder et enrichir la conception des méthodes de l'art en général.

Car, en tant que méthode, notre montage n'est plus le calque d'une *lutte des contraires,* imageant et reflétant la lutte des classes ; il est le reflet de *l'unité de ces contraires,* imageant le parachèvement de la voie de cette lutte par la suppression des classes, par la structuration d'une société sans classes qui permet à *l'unité* socialiste de rayonner à travers *la multiformité* multinationale du pays des Soviets et qui vient remplacer tous les siècles et toutes les époques de l'antagonisme.

Et, en conséquence, les principes de notre montage sonnent comme les principes de *l'unité dans la multiformité.*

La totale unité artistique sera réalisée avec la solution du problème de l'unité d'une synthèse audiovisuelle — problème qui est en voie de solution chez nous, et qui n'est même pas encore à l'ordre du jour chez les chercheurs américains.

La stéréoscopie et la couleur sont en train de se réaliser sous nos yeux.

Et l'instant est proche, où ce n'est pas seulement par la méthode du montage, mais par la synthèse *de l'idée, du drame joué par l'homme, de l'image filmée, du son, de la tridimensionnalité et de la couleur* que prendra place dans *l'unité de l'image cinématographique globale* la même grande loi de *l'unité dans la multiformité* qui est à la base de notre pensée, à la base de notre philosophie et qui, dans la même mesure, pénètre et irrigue toute la méthode du montage, depuis le plus petit chaînon, jusqu'à la plénitude de « l'image de montage » de tout le film, en son entier.

S.M. EISENSTEIN (1944).

Traduction et notes de L. et J. Schnitzer. « Œuvres Choisies », Ed. « Iskousstvo » (Moscou), publiées sous la direction de Serguei Youtkévitch, Tome 5, pp 129-180.

D. W. Griffith

Intolerance

description plan par plan (fin)

bobine no 10

IT 261 (b) (Une page du livre tourne; en surimpression) : Dans le Temple de l'Amour. La danse sacrée commémorant la résurrection de Tammuz. (9 1/2)

P 1 044 : Plan général d'une foule de gens dansant dans un temple ; à droite, des fumées d'encens ; les gens se balancent, lèvent les bras en cadence. (13)

P 1 045 : Plan très général de la salle du Banquet ; la caméra descend vers l'escalier. (4)

P 1 046 : Plan moyen : Travelling avant puis arrière sur une danseuse et un danseur exécutant un pas ensemble ; autour d'eux, les files de danseurs sont immobiles ; les deux solistes se séparent, lèvent les bras ; la danse générale reprend. (19 1/2)

P 1 047 : Plan moyen, d'une salle du temple de l'Amour : une jeune fille danse sur une table ; d'autres la regardent, assises ou allongées sur des sofas. A l'arrière-plan, un foyer sur un trépied. (6)

P 1 048 (Ouverture d'iris) : Gros plan de la fumée qui s'échappe du foyer. (Fermeture d'iris). (4)

P 1 049 (= P 1 046) : Travelling arrière puis avant sur les deux danseurs solistes sautant, tournant, etc. (5 1/2)

P 1 050 (Ouverture en fondu) : Plan rapproché : panoramique vertical (bas-haut) sur une jeune fille assise, vêtue de gaze, de bijoux, et d'un voile sur la tête, entourée d'autres jeunes filles qui la regardent ; derrière elles, d'autres encore, immobiles dans des postures composées. (21)

P 1 051 : Plan américain ; Les jeunes filles font tomber les voiles sombres qu'elles portaient sur la tête et les épaules. (4)

P 1 052 (Cache circulaire) : Plan moyen de la jeune fille dansant sur la table. (9)

P 1 053 (Ouverture en fondu) (= P 1 047) : Plan moyen du groupe ; les jeunes filles dansent, mangent, boivent, bavardent. (Fermeture en fondu.) (10)

P 1 054 (= P 1 049) : Plan moyen : Travelling avant puis arrière sur le couple de danseurs répétant la figure du P 1 046 ; à l'avant-plan, deux danseuses tournent sur elles-mêmes, puis s'immobilisent, les bras à demi levés, paumes vers le ciel. (21)

P 1 055 : Plan moyen de Balthazar, assis à droite, et de la Princesse, assise à gauche ; à leurs pieds et autour d'eux, des gens sont assis ; à l'arrière-plan, une table chargée de victuailles, d'autres convives, des esclaves agitant des éventails. (4)

P 1 056 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la Princesse ; elle sourit (en direction de Balthazar, hors champ), tient une rose à la main ; à l'arrière-plan s'agite un éventail de plumes. (8)

IT 262 (f) : Bien-aimé — une rose blanche — de la part de ta Bien-aimée. (4)

P 1 057 (= P 1 056) : La Princesse pose un baiser sur la rose, puis se tourne vers sa gauche, et pose la fleur dans un char minuscule attelé à deux colombes blanches. (10)

P 1 058 (Léger cache circulaire) : Gros

plan des deux colombes, du char et de la rose. (1 + 14)

P 1 059 (= P 1 057) : Le char et les colombes partent vers la droite. (1 + 6)

P 1 060 (Cache circulaire doux) : Plan américain de Balthazar à demi allongé; le char aux colombes entre par la gauche et s'arrête devant lui ; il regarde la Princesse (hors champ), sourit, avance la main vers la fleur. (4)

P 1 061 (= P 1 059) : La Princesse, les paumes des mains vers l'avant, sourit à Balthazar (hors champ), puis regarde vers le sol. (7)

P 1 062 (= P 1 060) : Balthazar tend la main vers la rose, la prend, regarde la Princesse (hors champ), tend la fleur en sa direction ; à l'arrière-plan, les convives bavardent, etc. ; une jeune fille regarde Balthazar. (10)

P 1 063 (= P 1 061) : La princesse sourit, baisse la tête, croise les mains sur sa poitrine. (8)

P 1 064 (= P 1 055) : Balthazar tend la rose vers la Princesse. (6)

IT 263 (f) : Ayant garni les portes d'hommes à eux, les prêtres, dans leur mission de trahison, sont conduits par le Rhapsode vers le camp de Cyrus. (10 1/2)

P 1 065 (Ouverture en fondu ; petits caches verticaux légèrement incurvés) : Plan général des murs de la ville (intérieur) ; au fond, des palmiers et un obélisque ; arrive un char ; le Rhapsode en descend ; la Jeune fille de la Montagne entre dans l'image par la gauche, revêtue de son casque et de sa cotte de mailles ; le Rhapsode court vers elle, regarde son habillement ; ils s'embrassent. (8)

P 1 066 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché des deux personnages s'embrassant ; le Rhapsode regarde (en direction de la porte), dit (qu'il doit partir), se dégage. (7)

P 1 067 (= P 1 065) : Le Rhapsode quitte la Jeune fille, monte sur son char et quitte l'image par l'avant gauche. (5)

P 1 068 (= P 1 066) : La jeune fille regarde (à gauche, en direction de la porte) et sort de l'image par la gauche. (1 + 6)

P 1 069 (Léger cache en arc sur le bord supérieur) : Plan général de la grande porte (fermée) de Babylone ; le char du Rhapsode arrive par l'avant droite ; derrière lui vient (par l'avant gauche) se ranger un groupe de cavaliers en armes. (3 1/2)

P 1 070 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la jeune fille, appuyée d'une main à la muraille, observant, d'un air ébahi. (3)

P 1 071 (= P 1 069) : Un deuxième char arrive (par l'avant gauche) devant la porte. (1 + 13)

P 1 072 (Cache circulaire léger) : Sur le char : Plan américain d'un prêtre et du conducteur du char, donnant le mot de passe (aux gardiens de la porte, hors champ). (1 + 6)

P 1 073 (= P 1 070) : La jeune fille, nerveuse, regarde ; elle jette des coups d'œil à droite et à gauche. (4)

P 1 074 (= P 1 071). (0 + 8)

P 1 075 : Plan rapproché de la jeune fille en train de regarder ; à l'arrière-plan, un char traverse le champ. (2)

P 1 076 (= P 1 067) : Le char arrive à l'avant-plan et s'arrête. (2 + 7)

P 1 077 : Plan moyen du conducteur du char faisant à la jeune fille (hors champ, à gauche) signe de s'approcher. (1 + 6)

P 1 078 (= P 1 075) : La jeune fille cesse de regarder en direction de la porte et tourne la tête à droite (vers le char, hors champ). (1 + 2)

P 1 079 (= P 1 077) : Le conducteur de char continue à lui faire des signes d'invite. (0 + 15)

P 1 080 (= P 1 078) : La jeune fille, d'abord offusquée, tourne à nouveau la tête en direction de la porte, et réfléchit. (0 + 13)

P 1 081 (= P 1 074) : La porte s'ouvre. (3 1/2)

IT 264 (f) : Dans l'intérêt du prince — Un petit badinage. (3 1/2)

P 1 082 (= P 1 081) : La jeune fille, tournée vers le char (hors champ), sourit d'un air coquin, demande « Moi ? », quitte l'image à droite. (5)

P 1 083 (= P 1 079) : Elle arrive par la gauche ; le conducteur l'aide à monter dans le char ; elle saisit les rênes. (3)

P 1 084 (= P 1 081) : La porte est grande ouverte ; la troupe des prêtres sort. (4)

P 1 085 (= P 1 083) : Le conducteur du char embrasse la jeune fille dans le cou ; elle lui donne un coup de poing qui le fait dégringoler du char et tomber sur le sol ; elle secoue les rênes. (3 1/2)

P 1 086 (= P 1 076) : Le char, conduit par la jeune fille, sort rapidement par l'avant gauche ; le conducteur, tombé à terre, se relève péniblement, aidé par deux passants. (4)

P 1 087 : Plan très général des murailles de la ville (extérieur) : La troupe des prêtres sort par la grande porte, et galope vers le fond gauche. (1 1/2)

IT 265 (f) : Ayant des soupçons sur la visite à Cyrus des prêtres détestés, elle utilise le mot de passe et les suit. (13 1/2)

P 1 088 (= P 1 084) : Le char de la jeune fille arrive devant la grande porte ouverte. (1 + 14)

P 1 089 : Plan moyen : au milieu de la porte, plusieurs gardes lèvent leurs glaives, faisant signe (à la jeune fille hors champ) de s'arrêter. (1 + 9)

P 1 090 : Plan moyen du char de la jeune fille ; celle-ci crie (le mot de passe). (1 + 3)

P 1 091 (= P 1 089) : Les gardes baissent leurs glaives et s'écartent. (1 + 7)

P 1 092 (= P 1 088) : Le char de la jeune fille passe la porte. (1)

P 1 093 : Plan d'ensemble : Le char de la jeune fille traverse la pénombre de l'arche de la porte. (0 + 13)

P 1 094 (= P 1 087) : La jeune fille se lance sur le chemin des prêtres. (3 1/2)

P 1 095 (= P 1) : Plan « du berceau ». (2 + 11)

IT 266 (a) : Le Mousquetaire des Bas Quartiers saisit le moment opportun pour rendre visite à la petite épouse. (8 1/2)

P 1 096 : Plan américain, dans la salle de séjour du Mousquetaire, celui-ci, tourné vers la porte, met son chapeau ; il se retourne et regarde la Délaissée, allongée dans un lit, à droite. (1)

P 1 097 : Gros plan du visage de la Délaissée sur l'oreiller, semblant dormir. (2 + 1)

P 1 098 (= P 1 096) : Le Mousquetaire va vers le lit, se penche, embrasse la dormeuse, ouvre précautionneusement la porte et sort. (7 1/2)

P 1 099 : Plan moyen du hall d'entrée ; le Mousquetaire referme doucement la porte (à droite), regarde vers la gauche. (0 + 13)

P 1 100 : Plan américain du Garçon attablé avec deux amis, buvant et fumant (au café donnant sur le hall de chez le Mousquetaire). (1 + 14)

P 1101 (= P 1099) : Le Mousquetaire, roulant des épaules et souriant, sort par l'avant gauche. (1 + 10)

P 1102 : Plan moyen de la salle de séjour de chez le Mousquetaire (un peu plus large et décalé à droite par rapport au P 1098) : La Délaissée ouvre les yeux, repousse sa couverture, se lève, va à la porte, va prendre son chapeau et son sac sur la table derrière le divan, retourne à la porte. (6) (Remarque : selon la description de Th. Huff, ce plan est coupé par un :

P 1103 : Plan moyen du Mousquetaire sortant dans la rue).

P 1104 : Plan américain du Mousquetaire marchant dans la rue (il traverse le champ gauche-droite). (0 + 12)

P 1105 : Plan rapproché de la Délaissée près de la porte, le visage farouche, tenant à la main son sac et un revolver. (1 + 11)

P 1106 : Gros plan des mains de la Délaissée ; d'un geste brusque, elle met le revolver dans son sac. (2 + 5)

P 1107 (= P 1105) : Elle ouvre la porte. (2 + 11)

P 1108 (Cache vertical à gauche) (= P 1101) : La Délaissée referme la porte, fait quelques pas en avant, s'arrête, regarde vers la gauche, prend une allure désinvolte, et sort par l'avant gauche en tenant son sac contre sa poitrine. (5)

P 1109 : Plan américain de la Petite Chérie, occupée aux travaux ménagers ; elle rajuste son corsage. (2 + 13)

P 1110 (Cache horizontal en bas) : Plan moyen du hall d'entrée de chez la Petite Chérie ; au fond, à droite de l'escalier, un homme ferme une porte, et se tourne vers l'avant. (1 + 15)

P 1111 : Plan américain : Le Mousquetaire, fumant une cigarette, arrive (par la gauche) à la porte d'entrée (extérieur) de la maison de la Petite Chérie ; il jette un coup d'œil en arrière et entre. (3 1/2)

P 1112 (= P 1110) : L'homme disparait sous la montée d'escalier ; le Mousquetaire entre par l'avant droite, d'un air assuré, va vers l'escalier, regarde à nouveau derrière lui, et monte ; l'homme sort de sa cachette, regarde l'escalier, se masse le poignet et commence à monter. (Fondu au noir.) (11)

P 1113 : Plan moyen : le Mousquetaire, sur le palier de l'étage, va vers l'avant-droite (la porte de la petite Chérie). (1 + 7)

P 1114 (= P 1112) : L'homme, ayant monté quelques marches, regarde vers le haut, puis redescend, et sort rapidement par l'avant-droite, l'air surpris. (3 1/2)

P 1115 (= P 1113) : Le Mousquetaire, à la porte de la Petite Chérie ; il regarde à droite et à gauche, se baisse et colle son œil au trou de la serrure. (3 1/2)

P 1116 : Plan moyen de la chambre de la Petite Chérie ; celle-ci, de dos, pose un pied sur un fauteuil et relace son soulier ; elle repose le pied sur le sol. (1 + 14)

P 1117 : Gros plan du visage du Mousquetaire, regardant par le trou de la serrure ; il s'en détourne légèrement, et sourit d'un air libidineux. (3 1/2)

P 1118 (= P 1116) : La Petite Chérie, de face, vient vers l'avant-plan, les mains sur la poitrine. (2 + 5)

P 1119 (= P 1115) : Le Mousquetaire se relève, frappe à la porte, recule légèrement. (1 + 13)

P 1120 : Plan moyen du hall d'entrée (très légèrement plus large que le P 112) : la Délaissée entre par l'avant-droite, va vers l'escalier, s'arrête, regarde derrière elle. (5)

P 1121 (= P 1119) : La Petite Chérie ouvre ; le Mousquetaire, souriant, la salue en portant la main à son chapeau. (1 + 10)

P 1122 (= P 1120) : La Délaissée, au bas des marches, écoute, et commence à monter l'escalier. (1 + 14)

P 1123 (= P 1121) : Le Mousquetaire parle à la Petite Chérie : (1)

IT 267 (a) : « Vous allez rentrer et trouver l'adresse où est le petit. » (3 1/2)

P 1124 (= P 1123) : Elle rentre chez elle, souriante. (1 + 7)

P 1125 : Plan américain : Dans la chambre de la Petite Chérie : celle-ci rentre, suivie du Mousquetaire ; elle va vers la gauche (et cherche des papiers) ; il referme la porte. (4 1/2)

P 1126 : Gros plan de la main du Mousquetaire, donnant un tour de clef à la serrure de la porte. (1 + 3)

P 1127 (= P 1125) : Le Mousquetaire met la clef dans sa poche ; la jeune femme se retourne vers lui et lui fait signe de s'asseoir ; il avance vers elle. (3)

P 1128 (= P 1123) : La Délaissée arrive sur le palier, avance vers la porte, tenant son sac à la hauteur de sa poitrine ; elle jette des coups d'œil inquiets à droite et à gauche. (6)

P 1129 : Plan américain de la Petite Chérie et du Mousquetaire; il lui dit : (1 + 3)

IT 268 (a) : « Vous me connaissez — je peux retrouver le bébé pour vous. » (3)

P 1130 (= P 1129) : Il se penche elle en parlant. (1 + 8)

P 1131 (= P 1728) : La Délaissée regarde autour d'elle, agitée d'un mouvement nerveux ; elle colle son oreille contre la porte. (4)

P 1132 (= P 1130) : Le Mousquetaire parle à la Petite Chérie ; prenant un air chagrin, il sort un mouchoir de sa poche et s'essuie les yeux. (2 + 4)

P 1133 (Cache circulaire doux) : Plan rapproché de la Délaissée, écoutant à la porte ; elle prend le revolver dans son sac et se mord la lèvre, d'un air à la fois furieux et angoissé. (2 + 2)

P 1134 (Cache circulaire) : Gros plan de son visage à l'expression angoissée; elle se mord nerveusement la lèvre inférieure; du sang apparaît à une des commissures. (4)

P 1135 : Plan moyen du hall d'entrée de chez le Mousquetaire ; l'homme qui avait vu celui-ci monter chez la Petite Chérie entre par l'avant gauche ; il jette un coup d'œil à droite (vers l'appartement du Mousquetaire), puis va vers la porte de gauche (le café). (1 1/2)

P 1136 (= P 1132) : Le Mousquetaire parle à la Petite Chérie, avec des airs de confidence. (1 + 10)

P 1137 : Plan américain du Garçon et de ses amis attablés au café ; un garçon prend commande et sort par la gauche, tandis que le jeune homme finit rapidement sa tasse de café, ramasse son chapeau qu'il avait posé à terre, se lève, salue ses amis, sort par la porte (à droite). (10)

P 1138 (= P 1135) : Le Garçon rencontre l'homme, qui lui dit quelques mots, puis nerveux, cherche à s'en aller (vers l'escalier, en arrière-droite) ; le Garçon le retient par le bras ; l'autre dit : (3)

IT 269 (a) : « Je viens juste de voir le patron monter voir ta femme. » (2 + 15)

P 1139 (= P 1138) : Le Garçon veut courir vers l'avant; l'autre le retient, et lui demande (de ne rien dire); le Garçon sort en courant par l'avant gauche ; l'homme regarde d'un air vaguement inquiet dans sa direction, en se frottant le bras. (6)

P 1140 (= P 1136) : La Petite Chérie montre au Mousquetaire un papier (avec l'adresse de l'hôpital) ; il lui saisit les mains et la regarde. (3)

P 1 141 (= P 1 133) : La Délaissée, du sang sur la lèvre, le revolver à la main, secoue la tête d'un air torturé ; elle s'appuie contre la porte. (4)

P 1 142 (Cache circulaire doux) : Plan moyen : Le Garçon court dans la rue (vers l'avant). (1 + 3)

(Remarque : Ce plan manque à la plupart des copies « modernes » ; cf. l'Avertissement.)

P 1 143 (= P 1 140) : Le Mousquetaire, tenant fermement les mains de la Petite Chérie, cherche à l'entraîner vers le lit ; elle résiste et va pour crier ; il lui plaque une main sur la bouche. (5)

P 1 144 (= P 1 131) : La Délaissée, dans le couloir, écoute à la porte, en hochant la tête. (3)

P 1 145 (= P 1 143) : La Petite Chérie cherche vainement à résister à l'étreinte du Mousquetaire. (1 + 5)

P 1 146 (Cache circulaire) : Plan rapproché serré des deux personnages ; le Mousquetaire, tenant fermement la Petite Chérie, l'embrasse dans le cou, les yeux exorbités. (2 + 1)

P 1 147 (Cache circulaire) : Gros plan (plus serré que le P 1 134) du visage de la Délaissée, se mordant la lèvre, le regard en direction de la porte (hors-champ, à droite). (2 + 14)

P 1 148 (= P 1 146) : Le Mousquetaire tient toujours la jeune femme ; il cesse un instant de l'embrasser et lui parle, de manière brutale. (1 + 6)

P 1 149 (= P 1 144) : La Délaissée va à l'arrière-plan, à la fenêtre du palier ; elle regarde à travers, puis en direction de l'escalier (elle entend vraisemblablement du bruit), s'assied sur le bord de la fenêtre. (9)

P 1 150 : Plan américain de la Délaissée ; elle enjambe la fenêtre (vue de l'extérieur) et prend pied sur un escalier d'incendie ; elle se baisse pour échapper aux regards. (3 1/2)

(Remarque : Ce plan manque à la plupart des copies « modernes » ; cf. l'Avertissement.)

P 1 151 (Légers caches horizontaux) : Plan américain du Garçon ; arrivé sur le palier, il court vers la porte et frappe, en appelant sa femme. (3)

P 1 152 (= P 1 145) : Le Mousquetaire, à reculons, entraîne de force la Petite Chérie vers le lit. (1)

P 1 153 (= P 1 150) : La Délaissée, sur la plate-forme de l'échelle de secours, sort rapidement de l'image par la gauche. (1 + 5)

P 1 154 (Légers caches latéraux) : Plan général de l'extérieur de la maison (côté cour) ; la Délaissée quitte la plate-forme et s'avance, pas à pas, vers la gauche (vers la fenêtre de la chambre de la Petite Chérie) sur une étroite corniche. (4 1/2)

P 1 155 : Plan américain du Mousquetaire et de la Petite Chérie, qui se débat contre lui à la hauteur du lit. (1 + 5)

P 1 156 : Gros plan du visage du Garçon, qui frappe violemment à la porte en criant. (3 1/2)

P 1 157 (= P 1 155) : Le Mousquetaire tourne la tête vers la porte, en étreignant toujours la jeune femme qui se débat. (1 + 6)

P 1 158 (= P 1 154) : La Délaissée, marchant sur la corniche, arrive à la hauteur de la fenêtre de la chambre. (5 1/2)

P 1 159 : Plan rapproché de la Délaissée, debout sur la corniche, se tenant par la main au bord de la fenêtre et regardant à l'intérieur. (3 1/2)

P 1 160 : Plan américain du Garçon sur le palier ; il se recule, et donne un grand coup de pied dans la porte (pour l'ouvrir). (1 + 3)

P 1 161 : Plan moyen de la chambre : la porte s'ouvre devant le Garçon ; le Mousquetaire lâche la Petite Chérie, qui s'enfuit (et quitte l'image, à gauche), puis il donne un violent coup de poing au Garçon, qui vacille. (1 + 15)

P 1 162 (= P 1 159) : La Délaissée, se tenant au rebord de la fenêtre, regarde à l'intérieur, la bouche tordue par un sourire crispé et grimaçant. (Fermeture en fondu.) (2 + 3)

P 1 163 (Reprise d'une partie du P 267) : (Ouverture en fondu) : Plan américain du Garçon disant au revoir à la Délaissée, après la grève et sa répression (Fermeture en fondu). (7 1/2)

P 1 164 (Ouverture partielle d'iris) : Plan rapproché (Cadré un peu plus bas que le P 1 162) de la Délaissée, toujours agrippée au bord de la fenêtre ; elle a cessé de regarder à l'intérieur, pense (au passé), sort son revolver d'un air irrésolu, puis tourne à nouveau les yeux vers la chambre. (8)

P 1 165 (Léger cache circulaire) : Plan moyen (Légèrement différent du P 1 161) : Le Mousquetaire se bat contre le Garçon ; la Petite Chérie cherche à l'immobiliser. (1 + 6)

P 1 166 (= P 1 164) : La Délaissée, tenant son revolver, se penche vers l'intérieur de la chambre (pour observer le combat). (2 1/2)

P 1 167 (= P 1 161) : Dans la lutte, la Petite Chérie roule violemment à terre, au pied du lit à droite ; le Mousquetaire et le Garçon se battent à coups de poing ; le Mousquetaire envoie au Garçon un crochet du droit très violent. (0 + 12)

P 1 168 : Plan américain (légère plongée) : le Garçon tombe à terre, knock-out. (1 1/2)

P 1 169 : Plan américain de la Petite Chérie, tombée au pied du lit ; à demi assommée, elle se relève légèrement, porte la main à sa tête, puis retombe, évanouie. (2 + 14)

P 1 170 (= P 1 167) : Le Mousquetaire saisit une chaise, la brandit au-dessus du Garçon allongé sur le sol. (1 + 5)

P 1 171 : Plan rapproché (de dos) du Mousquetaire brandissant la chaise. (1 + 3)

P 1 172 (= P 1 166) : La Délaissée tend vers l'intérieur de la chambre sa main tenant le revolver. (1 + 13)

P 1 173 : Plan rapproché de la fenêtre (vue de l'intérieur, de côté); à travers les rideaux, la main de la Délaissée pointe le revolver. (0 + 3)

P 1 174 (= P 1 165) : En bord-cadre à droite, la main de la Délaissée tire un coup de revolver ; fumée ; le Mousquetaire, tenant la chaise au-dessus de sa tête, vacille. (1 + 1)

P 1 175 (= P 1 172) : La Délaissée, le visage très crispé, tend toujours le bras vers l'intérieur. (1)

P 1 176 (= P 1 173) : Elle tire à nouveau ; puis la main et le revolver disparaissent derrière les rideaux. (0 + 5)

P 1 177 (= P 1 170) : Le Mousquetaire, touché à nouveau, a lâché la chaise ; titubant à travers la fumée des coups de feu, il sort par la porte entr'ouverte. (2)

P 1 178 : Plan moyen du palier : Le Mousquetaire sort de la chambre, vacillant, et s'écroule sur le sol. (3 1/2)

P 1 179 (= P 1 176) : La main de la Délaissée jette le revolver dans la chambre. (1 + 13)

P 1 180 (= P 1 177) : Le bras de la Délaissée, à travers les rideaux, lance le revolver dans la chambre enfumée par les coups de feu. (0 + 7)

P 1 181 : Gros plan de l'arme tombant sur le plancher. (0 + 7)

P 1 182 : Plan général de l'extérieur de la maison, côté cour (analogue au P 1 154) : La Délaissée, de la corniche, saute dans la cour. (1)

P 1 183 (= P 1 168) : Le Garçon se relève, sort rapidement de l'image par l'avant-droite. (0 + 10)

P 1 184 (= P 1 177) : Le Garçon se relève. (0 + 5)

P 1 185 (= P 1 182) : La Délaissée, dans la cour, s'enfuit vers la droite. (2 1/2)

P 1 186 (= P 1 184) : Le Garçon, courbé en deux, se dirige vers la porte. (0 + 9)

P 1 187 (= P 1 181) : Gros plan : la main du Garçon saisit le revolver. (1 + 2)

P 1 188 (= P 1 186) : Après un regard affolé vers l'intérieur de la chambre, il sort vers le palier. (1 + 6)

P 1 189 (= P 1 178) : Tenant le revolver à la main, il arrive sur le palier, découvre le corps du Mousquetaire, se penche vers lui. (2 + 4)

P 1 190 (= P 1 188) : La chambre, ravagée par la lutte ; à droite, étendue sur le sol au pied du lit, la Petite Chérie. (0 + 6)

P 1 191 (= P 1 169) : La Petite Chérie se redresse, se tâte le visage. (3 1/2)

P 1 192 (= P 190) : Elle se relève, et, se tenant la tête, va vers la porte. (2 + 3)

P 1 193 (= P 1 189) : Le Garçon, tenant toujours le revolver, cesse d'examiner le corps du Mousquetaire et rentre en courant dans la chambre. (1 + 9)

P 1 194 (= P 1 192) : Il rentre en courant, montre le revolver à sa femme. (1 + 7)

P 1 195 : Plan moyen du hall d'entrée : Deux agents de police casqués entrent par l'avant-droite ; des voisins surexcités leur indiquent, du doigt, le premier étage ; ils gravissent l'escalier en courant. (2 + 12)

P 1 196 (Cache circulaire) : Plan rapproché du Garçon et de la Petite Chérie ; le Garçon, tenant le revolver à la main, le regarde d'un air effrayé et irrésolu ; il explique à sa femme (son incompréhension); elle lui passe un bras sur l'épaule. (5 1/2)

P 1 197 (= P 1 193) : Les deux policiers, suivis d'un troisième homme (en civil), arrivent sur le palier, découvrent le corps du Mousquetaire, se penchent sur lui et l'examinent. (1)

P 1 198 : Plan américain du Garçon et de la Petite Chérie ; ils discutent, effrayés ; le Garçon tient toujours le revolver. (1 + 12)

P 1 199 (= P 1 197) : Les deux policiers se sont relevés ; l'un d'eux désigne, avec sa matraque, la porte de la chambre ; ils s'y précipitent. (1)

P 1 200 (= P 1 194) : Les policiers rentrent dans la chambre en courant, rattrapent le Garçon qui se précipitait vers la fenêtre (à gauche), le ramène de force au milieu de la pièce ; l'un d'eux lui prend le revolver ; la Petite Chérie, à droite, tend les bras en avant, l'air de ne pas savoir quoi faire pour intervenir. (5 1/2)

P 1 201 : Plan américain : les deux policemen tiennent le Garçon qui, affolé, cherche à les convaincre (de son innocence); celui de droite lui montre le revolver. (2 + 4)

P 1 202 (Léger cache circulaire) : Gros plan : De l'index de la main droite, le policier désigne l'arme, qu'il tient dans la main gauche. (2 + 4)

P 1 203 (= P 1 201) : Le Garçon continue à essayer de les convaincre ; ils l'emmènent vers la porte ; la Petite Chérie proteste ; le second policier la saisit elle aussi. (5)

P 1 204 (= P 1 199) : Le Garçon arrive sur le palier, tenu par un des policemen ; ils s'arrêtent à la hauteur du cadavre, à côté duquel se tient un inspecteur ; le Garçon explique, avec de grands gestes affolés ce qui s'est passé. (3 1/2)

P 1 205 (= P 1 203) : Le deuxième policeman et le policier en civil examinent la chambre ; le policeman tient la Petite Chérie par le poignet. (3)

P 1 206 (Caches latéraux) : Plan rapproché de la Petite Chérie parlant au policeman, secouant négativement la tête d'un air effrayé. (6)

P 1 207 (= P 1 204) : Sur le palier, l'inspecteur examine le corps, le policeman entraîne brutalement le Garçon vers l'escalier. (Au bout du palier, un groupe de voisins observent les événements.) (1 + 7)

P 1 208 (= P 1 205) : Dans la chambre : le deuxième policeman et le policier en civil entraînent la Petite Chérie vers le palier. (3 1/2)

P 1 209 (= P 1 207) : Sur le palier, l'inspecteur est toujours penché sur le corps ; le deuxième policeman lui dit quelques mots, puis emmène la Petite Chérie vers l'escalier. (4 1/2)

P 1 210 : Plan rapproché de la Délaissée, assise dans la salle de séjour du Mousquetaire ; elle tient son chapeau à la main ; il lui reste du sang au bord de la bouche ; les yeux écarquillés, avec un air de douleur, elle regarde devant elle, la bouche entrouverte et tordant convulsivement le bord de son chapeau ; puis elle pose la tête sur le dossier de son fauteuil et, le regard fixe, dodeline lentement. (13 1/2)

IT 270 (a) : Le terme s'approche du procès du Garçon accusé de meurtre. (4 1/2)

P 1 211 (Ouverture partielle d'iris) : Plan général d'une salle de tribunal : à l'avant, une foule de spectateurs assistant au procès ; au fond, le bureau du juge. Un homme de loi montre le revolver à un témoin. (5)

P 1 212 (Caches latéraux obliques) : Un policier, au fauteuil des témoins, tient le revolver à la main et parle (identifie l'objet). (4 1/2)

P 1 213 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la Petite Chérie, assise dans un fauteuil de la salle de tribunal, un châle sur la tête ; observant ce qui se passe, elle mord nerveusement un mouchoir. (8)

P 1 214 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché (légère plongée) de la Délaissée, assise au milieu des spectateurs ; elle s'agite sur son siège, l'air fortement mal à l'aise, puis se penche vers l'avant. (3)

P 1 215 (Léger cache ovale) : Plan moyen du groupe des jurés assis, écoutant, tournés vers la droite ; à côté d'eux, au fond à droite, un tableau noir couvert d'inscriptions à la craie. (4)

P 1 216 (Cache circulaire) : Plan rapproché du juge assis derrière son bureau ; légèrement tourné vers la droite, il essuie son lorgnon avec son mouchoir ; puis il fait pivoter son fauteuil vers la gauche, rajuste son lorgnon sur son nez, rentre son mouchoir et écoute. (6 1/2)

P 1 217 (= P 1 211) : Plan général du tribunal ; au fond, le Garçon prête serment, s'assied. (3 1/2)

P 1 218 (Cache circulaire) : Le Garçon s'assied dans le fauteuil des interrogatoires, croise les mains, jette un coup d'œil vers la gauche. (4)

IT 271 (c) : Le vaillant encouragement de l'amour. (3 1/2)

P 1 219 (Cache circulaire) : Gros plan du visage de la Petite Chérie ; elle regarde (vers l'avant gauche) d'un air triste, se force à sourire, élève sa main droite à la hauteur de son visage (elle tient toujours son mouchoir), murmure quelques mots, fait des signes de l'index, sourit d'un air encourageant. (12 1/2)

P 1 220 (Cache rectangulaire) : Plan rapproché du Garçon assis ; il croise les mains, et regarde vers la droite (en direction de sa femme).

P 1 221 (= P 1 219) : Elle mord à nouveau son mouchoir, puis refait (en direction du Garçon) ses petits signes d'encouragement. (10)

P 1 222 (= P 1 220) : Il (lui) sourit légèrement, puis regarde à nouveau

vers la gauche, d'un air anxieux. (4 1/2)

P 1 223 (Cache circulaire) : Plan américain d'un homme de loi (portant lorgnon) : il tient le revolver dans la main gauche, et, parlant, le tend vers la droite (vers le Garçon); puis il continue en direction de l'assistance, à gauche, avant de se tourner à nouveau vers l'accusé. (7 1/2)

P 1 224 (= P 1 218) : Plan rapproché du Garçon ; en bord-cadre, à gauche, la main de l'homme de loi tenant le revolver ; le Garçon, avec un petit geste de la main, explique (fermeture en fondu). (5)

P 1 225 (Ouverture en fondu) (Version édulcorée du P 577) : Plan américain du Garçon rendant son revolver au Mousquetaire, qui le prend et le pose sur la table derrière lui. (Fermeture en fondu.) (7 1/2)

P 1 226 (Ouverture partielle d'iris) (= P 1 224) : Le Garçon s'explique. (4 1/2)

P 1 227 (= P 1 214) : La Délaissée, dans la salle, écoute, retenant son souffle. (4)

P 1 228 (= P 1 223) : L'homme de loi, tenant toujours le revolver dans sa main gauche, parle au Garçon (hors champ), semblant l'accuser ; il enlève son lorgnon. (2 + 9)

P 1 229 (Léger cache circulaire) : Plan américain : Le Garçon se lève de son fauteuil, en colère ; il agite les bras et dit (à l'homme de loi, hors champ, à gauche :) (3)

IT 272 (a) : « Oui, autrefois c'était bien mon pistolet — mais je — Ce n'est pas moi qui l'ai fait. » (5)

P 1 230 (= P 1 229). (0 + 11)

P 1 231 : Gros plan du visage de la Petite Chérie (avec cache circulaire plus large que le P 1 221) : Elle sourit d'un air angoissé ; ses lèvres tremblent; elle murmure quelques mots. (5)

P 1 232 (= P 1 216) : Le juge tourné vers la gauche (vers le Garçon), donne des coups de marteau. (2 + 3)

P 1 233 (= P 1 230) : Le Garçon tourné vers la droite (vers le Juge), les bras ballants, s'excuse et se rassied. (5 1/2)

P 1 234 (= P 1 231) : La Petite Chérie sourit (en direction de son mari), puis regarde légèrement plus à droite (en direction du juge), d'un air anxieux. (4 1/2)

P 1 235 (Cache circulaire) : Gros plan des mains de la Petite Chérie, qu'elle serre nerveusement sur son giron, tenant toujours son mouchoir. (3 1/2)

P 1 236 (= P 1 234). (2 + 3)

IT 273 (a) : La première affaire de l'avocat du Garçon. (3)

P 1 237 (Léger cache circulaire) : Plan américain : une série de tables ; à l'arrière-plan gauche, en bord cadre, le bureau du juge ; au fond à droite, la Petite Chérie ; à l'avant-plan gauche, un homme, debout de trois-quarts dos, parle, avec des gestes des bras, d'un air peu assuré ; il se tourne vers la droite. (3)

IT 274 (a) : « Je veux dire — pouvons-nous pendre — je veux dire qu'il y a seulement preuve indirecte. » (6)

P 1 238 (= P 1 237) : L'avocat continue sa plaidoirie ; à côté de lui, un autre homme de loi se lève (sans doute pour faire opposition.) (2 + 1)

P 1 239 (Cache circulaire) : Plan rapproché (plus serré que les précédents) du Garçon, tourné vers la gauche, écoutant. (1 + 7)

P 1 240 (= P 1 236) : La Petite Chérie, le visage triste, regarde vers son mari ; puis elle tourne la tête vers la droite (en direction de l'avocat.) (5)

P 1 241 (= P 1 238) : L'homme de loi se rassied, tandis que l'avocat parle en direction du jury (vers la gauche). (4)

P 1 242 (= P 1 240) : La Petite Chérie, regardant vers l'avocat, sourit légèrement d'un air inquiet, puis se tourne à nouveau en direction du Garçon. (2 1/2)

IT 275 (a) : Le verdict — Coupable. La justice universelle : Œil pour œil, dent pour dent, *meurtre pour meurtre*. (7)

P 1 243 : Plan général du tribunal ; au fond, un homme traverse la salle et pose un papier sur le bureau du juge. (5)

P 1 244 (Cache ovale) : Plan moyen du groupe des jurés, debout ; l'un d'eux annonce le verdict. (4)

P 1 245 (= P 1 217) : Le juge donne lecture du jugement. (Fermeture d'iris). (5 1/2)

IT 276 (b) (Une page du livre tourne; en surimpression apparaît :) A l'extérieur de la salle du tribunal romain, après le verdict de Ponce-Pilate : « Qu'il soit crucifié. » (14 1/2)

P 1 246 (Léger cache circulaire) : Plan général d'une rue de Jérusalem; de part et d'autre de la rue, une foule de gens montre le poing, lance des insultes et des coups à Jésus qui descend lentement la rue, portant péniblement une croix gigantesque ; il titube et tombe ; derrière lui, quelques soldats romains. (24)

Fin de la 10ᵉ bobine.

bobine nº 11

IT 277 (a) : La condamnation du Garçon. (4)

P 1 247 (= P 1 245) (Le Garçon se tient debout à gauche du bureau du Juge.) (2 1/2)

P 1 248 (Cache rectangulaire oblique) : Plan américain du Garçon, debout ; il sourit d'un air brave et rassurant (en direction de sa femme). (5)

P 1 249 (Cache rectangulaire oblique, symétrique à celui du P 1 248) : Plan rapproché de la Petite Chérie ; elle mordille nerveusement un coin de son mouchoir ; puis elle sourit, d'un air effrayé. (8)

P 1 250 : Le juge lit la sentence, tourné vers la gauche (en direction du Garçon). (4)

P 1 251 (= P 1 248) : Le Garçon écoute, grave et immobile. (2 + 7)

P 1 252 (= P 1 249) · La Petite Chérie regarde presque droit devant elle (en direction du juge) ; elle mord convulsivement son mouchoir et dit, en souriant d'un air attendrissant : (4 1/2)

IT 278 (c) : « S'il vous plaît — Monsieur le Juge — » (4)

P 1 253 (= P 1 252) ; après un moment, elle cesse de sourire. (12 1/2)

P 1 254 (= P 1 250). (1 + 13)

IT 279 (a) : « A être pendu par le cou jusqu'à ce qu'il soit mort, mort, mort ! » (6)

P 1 255 (= P 1 254) : Le juge ponctue son « mort, mort, mort » en agitant l'index droit en direction du Garçon. (6)

P 1 256 (= P 1 251): Le Garçon baisse le yeux et se recule légèrement. (5)

P 1 257 (= P 1 253) : La Petite Chérie, regardant en direction du Juge, a l'air stupéfaite et horrifiée ; soudainement, elle agite les bas, secoue la tête en criant : « Non, non, non » puis elle s'évanouit et glisse partiellement de son fauteuil. (9)

P 1 258 (= P 1 256) : Le Garçon, l'air horrifié, les poings joints, vacille ; une main le retient. (6)

P 1 259 (= P 1 214) : La Délaissée se retourne pour observer les réactions de ses voisins. (4 1/2)

IT 280 (a) : L'Agent de police Bienveillant, faisant sa ronde, apprend la condamnation. (5)

P 1 260 (Cache horizontal au bas de l'image) : sur le palier de la chambre de la Petite Chérie : plan américain de la Petite Chérie, tenant son châle fermé sur sa poitrine, répond à un homme de haute stature, en vêtements civils, qui se penche vers elle et lui parle ; puis elle se retourne vers la porte de sa chambre et rentre, tandis que le policier la regarde d'un air apitoyé. (4 1/2)

P 1 261 : Plan américain : la Petite Chérie, la tête baissée, rentre chez elle et referme la porte, lentement. (5)

P 1 262 (= P 1 260) : Le policier se dirige vers la descente d'escalier. (Fermeture par caches horizontaux.) (1)

P 1 263 : Plan rapproché serré de la Petite Chérie, regardant vers le sol, avec une expression désespérée ; elle dodeline très légèrement de la tête ; la caméra, par un lent travelling avant, recadre son visage en gros plan très serré. (Le mouvement est combiné avec un progressif fondu au noir.) (8)

P 1 264 : Plan moyen : un thé dans la bibliothèque des Jenkins : à gauche, assises sur un canapé, trois femmes (vraisemblablement de la Ligue d'« Elévation ») ; à droite, sur des fauteuils, Jenkins et sa sœur ; au fond à gauche, un serviteur en livrée et perruque; au fond à droite, le secrétaire de Jenkins ; une des femmes dit avec enthousiasme : (5)

IT 281 (c) : « Partout les gens chantent vos louanges. » (4)

P 1 265 (= P 1 264) : Jenkins a un sourire de contentement ; sa sœur se penche vers lui. (Fermeture en fondu.) (4)

IT 282 (a) : L'élan irrésistible. (2 1/2)

P 1 266 (Ouverture en fondu) : Le hall d'entrée de chez la Petite Chérie ; la Délaissée entre par l'avant-gauche et se dirige vers l'escalier ; en plan américain, elle s'arrête, se retourne vers la sortie (en direction de la caméra), se mord les ongles d'un air anxieux et irrésolu, puis continue son mouvement; mais à peine a-t-elle gravi deux marches qu'elle revient précipitamment sur ses pas, sort son poudrier de son sac et se repoudre ; l'agent de police apparaît, descendant l'escalier ; arrivé dans le hall, il la regarde ; elle range son poudrier et sort rapidement par l'avant-droite, d'un air faussement décontracté ; l'agent la regarde s'éloigner (hors champ, intrigué et pensif, avant de frapper à une porte à droite. (Fermeture en fondu.) (23)

IT 283 (f) : A son camp éloigné, Cyrus attend les prêtres. (5 1/2)

P 1 267 (Cache horizontal au bas de l'image) : Plan général (légère plongée) de l'intérieur de la grande tente de Cyrus ; au fond, une foule de personnages ; fumée ; à l'avant, Cyrus va et vient d'un air impatient, suivi d'un esclave qui l'évente. (9 1/2)

P 1 268 : Plan général d'une route, bordée (au fond à droite) par une rivière ; un groupe de cavaliers et de chars traverse rapidement le champ avant-droite fond-gauche. (8 1/2)

IT 284 (f) : L'audacieuse poursuite de la Fille de la Montagne. (4 1/2)

P 1 269 : Plan général de la route (la caméra dans l'axe de la route; en bord-cadre à droite, on devine toujours la rivière) : le char de la Fille de la Montagne galope à toute vitesse (vers le fond), soulevant un nuage de poussière. (2 + 9)

P 1 270 (Caches verticaux) : Plan d'ensemble : les chars des prêtres roulent rapidement sur la route. (4 1/2)

P 1 271 : Plan général : le Char de la jeune Fille, entrant par l'avant-droite, arrive à un tournant de la route, et tourne à droite ; au fond, plusieurs palmiers. (6)

IT 285 (a) : La veille du jour de l'exécution du Garçon. (4)

P 1 272 : Plan moyen de la chambre de la Petite Chérie ; la Petite Chérie, près de la porte, regarde l'Agent Bienveillant qui, pris soudain d'une idée, s'approche de la fenêtre, et déplace le lit pour mieux voir. (2.+ 5)

P 1 273 : Plan général de l'extérieur de la maison (côté cour) : à la fenêtre de la chambre, l'Agent se penche, examine les lieux, l'escalier d'incendie, la corniche qui court contre le mur. (5 1/2)

P 1 274 : Plan moyen (cadré un peu plus à gauche que le P 1 272) de la chambre : l'Agent Bienveillant, ayant regardé à la fenêtre, se retourne vers la Petite Chérie et lui parle avec précipitation. (1 + 5)

P 1 275 : Plan rapproché de la Petite Chérie ; elle porte sa main gauche à son front, écoute, d'un air plein d'espoir, sourit, surexcitée. (6)

P 1 276 (= P 1 274) : La Petite Chérie se précipite à la fenêtre et regarde à son tour ; l'Agent Bienveillant lui montre un journal et lui en fait lire un article. (5)

IT 286 (a) : Ayant l'impression que le Garçon a été déclaré coupable à tort par quelque accident du sort, le Cœur Bienveillant voit une lueur d'espoir dans le passage du gouverneur dans la ville. (15)

P 1 277 (= P 1 276) : Le policier et la Petite Chérie lisent ensemble l'article du journal ; puis l'agent se précipite vers la porte et sort ; la Petite Chérie l'accompagne, le regarde partir (hors champ) par la porte entrebaillée; puis elle referme la porte, fait quelques pas vers le milieux de la chambre, étreint son mouchoir et le porte à son visage. (Fermeture d'iris partielle.) (9)

P 1 278 : Dans un couloir de prison : plan américain : un gardien fait sortir le Garçon de sa cellule (pour la promenade); le Garçon, en costume rayé, fait quelques pas, s'adosse au mur, et regarde vers le haut; à gauche, un autre prisonnier regarde dans le couloir par le judas de la porte de sa cellule. (6)

P 1 279 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de la Délaissée, assise chez elle ; son corps se balance légèrement, son visage a un air de souffrance ; elle se tourne vers la gauche et ses yeux s'écarquillent. (8)

P 1 280 (= P 1 278) : Le Garçon, ayant rajusté machinalement son col, met sa main gauche dans sa poche et sort par l'avan-tdroite, suivi par le gardien. (6)

P 1 281 (= P 1 279) : La Délaissée, le yeux écarquillés, regarde vers la gauche ; elle a un rictus d'horreur, et porte les mains à ses tempes. (4)

P 1 282 : Plan moyen du bureau du Gouverneur ; le gouverneur, à l'avant-gauche, est assis devant un bureau ; derrière lui, debout, un secrétaire ; l'Agent Bienveillant, tenant son chapeau à la main, s'avance, légèrement courbé; le Gouverneur se tourne vers lui ; l'Agent se penche vers le Gouverneur et lui parle. (4)

P 1 283 : Plan général du couloir de la prison ; à gauche, contre le mur, un gardien immobile en faction ; le Garçon, les épaules affaissées, marche vers l'avant-plan, puis se retourne et reprend ses cent pas dans l'autre sens. (5 1/2)

P 1 284 : Plan général : dans la longue cour de la prison, les prisonniers, en vêtements rayés, marchent sur place en rangs serrés. (2 + 3)

IT 287 (a) : « Et l'on s'étonnerait si chacun de nous / Pouvait aller jusqu'au bout d'un chemin absolument identique, / Car personne ne peut dire dans quel Enfer rouge / Son âme aveuglée peut s'égarer. » (15)

P 1 285 (= P 1 284) : Tous les prisonniers s'arrêtent. (2 + 2)

P 1 286 (Cache circulaire doux) : Gros plan : un prisonnier, dont on voit le visage et une main, regarde fixement par le judas de sa porte de cellule. (1 + 9)

P 1 287 : Gros plan : Un autre prisonnier, dans la même position ; il murmure quelques mots. (2 + 4)

P 1 288 (= P 1 283) : Le Garçon, ayant regardé vers une des cellules, reprend sa marche. (4 1/2)

IT 288 (a) : Le gouverneur est incapable de fournir aucun espoir. (5 1/2)

P 1 289 (= P 1 282) : Le Gouverneur parle à l'Agent, d'un ton ferme, avec des gestes secs ; il secoue négativement la tête et se replonge dans la lecture des papiers sur son bureau ; le policier insiste ; le secrétaire s'approche de lui, et le reconduit vers la porte (au fond à droite), tandis que le gouverneur s'adosse plus commodément dans son fauteuil ; l'Agent se retourne une dernière fois vers lui, puis sort. (21)

P 1 290 (= P 1) : Plan « du berceau ». (2 + 14)

IT 289 (f) : Aux tentes de Cyrus. (2 + 9)

P 1 291 : Plan très général (plongée) du camp de Cyrus ; au fond, la grande tente du chef ; partout, des soldats ; les chars des prêtres entrent par l'avant, et se dirigent vers la grande tente. (6)

IT 290 (f) : La Fille de la Montagne, de loin, observe l'arrivée des prêtres. (6)

P 1 292 (Léger cache circulaire) : Plan moyen ; le char de la jeune fille, courant sur la route, ralentit ; au fond : la rivière. (1 + 5)

P 1 293 (Cache circulaire) : Plan américain de la Fille de la Montagne, debout sur son char immobile, tenant les rênes ; elle regard attentivement devant elle, sourit fugitivement puis regarde à droite ; derrière elle, le mur d'un monument de pierre, orné de sculptures assyriennes. (3 1/2)

P 1 294 (= P 1 267) : Un messager arrive et salue Cyrus, qui cesse de faire les cent pas. (3 1/2)

P 1 295 : Plan moyen de Cyrus et du messager ; Cyrus renvoie les musiciens et les danseurs, puis donne des ordres; au fond, des fumées d'encens et le tournoiement d'une roue dentelée. (7 1/2)

IT 291 (c) : La grande conspiration. (2 + 14)

P 1 296 : Plan d'ensemble de l'entrée de la Grande tente ; le groupe des prêtres entre dans la tente, passant au milieu d'une haie de soldats. (Au milieu du plan, une fermeture-ouverture en fondu.)

P 1 297 : Plan moyen de l'intérieur de la tente ; le groupe des prêtres, passant devant une ligne de soldats et de dignitaires (?), traverse le champ gauche-droite ; le Rhapsode, arrivé au milieu de l'image, s'arrête et se prosterne, tandis que les prêtres continuent leur mouvement. (5)

P 1 298 (= P 1 294) : Cyrus est assis sur un trône, à droite ; les prêtres se dirigent vers lui. (3 1/2)

P 1 299 : Plan moyen des prêtres de Baal s'agenouillant devant Cyrus assis sur son trône ; Cyrus et le Grand Prêtre se lèvent, parlent un instant ; puis, tendant les bras à gauche et à droite, Cyrus donne des ordres (à ses officiers). (12)

P 1 300 : Plan américain du Rhapsode ; toujours prosterné, il regarde vers la gauche d'un air inquiet. (3)

P 1 301 (= P 1 299) : Cyrus et le Grand Prêtre, debout côte à côte. (1 + 5)

P 1 302 (= P 1) : Plan « du berceau ». (2 + 3)

P 1 303 (Cache horizontal en bas, et coins arrondis au haut de l'image) : Plan général du gibet de la prison, grande construction en poutres avec une plate-forme ; quatre hommes (un en civil, quatre en uniforme) montent l'escalier qui mène à la plate-forme. (2 + 11)

IT 292 (a) : La dernière aube pour le Garçon. Les bourreaux font un essai. (3 1/2)

P 1 304 (Cache circulaire) : Plan rapproché : les trois hommes en uniforme, en rang, s'approchent d'une table, tenant chacun un couteau de la main droite. (2 + 9)

P 1 305 (Léger cache circulaire) : Gros plan des trois mains des bourreaux, tenant leurs couteaux au-dessus de trois ficelles tendues, parallèles, sur la table. (3 1/2)

P 1 306 (= P 1 304) : les trois bourreaux, devant la table et les ficelles ; l'un d'eux examine son couteau ; puis, tous trois, tenant leurs couteaux au-dessus des ficelles, tournent la tête vers la droite (avec l'air d'attendre un signal). (3)

P 1 307 (Cache circulaire doux) : Plan moyen du Garçon, en costume rayé, allongé dans la pénombre de sa cellule; un gardien entre par la gauche et dépose à côté de lui des vêtements civils; le Garçon s'accoude et lève les yeux vers le gardien ; à peine visible, en bord cadre à gauche, immobile, un deuxième gardien. (5)

P 1 308 (= P 1 203) : Les trois bourreaux sont alignés derrière la table sur la plate-forme du gibet ; le quatrième homme leur donne un signal. (2 + 14)

P 1 309 (= P 1 306) : Les trois bourreaux, le visage tourné vers la droite, tenant leurs couteaux, immobiles. (2 + 6)

P 1 310 (= P 1 305) : Gros plan : simultanément, les trois couteaux tranchent les ficelles ; les segments en avant-plan disparaissent, violemment tirés à l'extérieur. (2 + 3)

P 1 311 (Cache circulaire) : Gros plan : trois poids, suspendus à des ficelles, tombent brusquement. (2)

P 1 312 (Cache circuaire) : Gros plan : une corde, tirée, débloque un loquet. (0 + 4)

P 1 313 (Cache circulaire) : Gros plan : une trappe s'ouvre dans le plancher de la plate-forme. (0 + 12)

P 1 314 (= P 1 308) : Plan général : la trappe s'ouvre dans le plancher de la plate-forme ; un sac, pendu à une corde, tombe par l'orifice ; le quatrième homme et un des bourreaux se penchent au-dessus de la trappe pour le regarder se balancer. (5 1/2)

P 1 315 (= P 1 307) ; les deux gardiens, immobiles à droite et à gauche, regardent le Garçon, qui examine ses vêtements civils d'un air pensif. (2 + 14)

P 1 316 : Plan américain dans la chambre de la Petite Chérie ; l'Agent Bienveillant, au pas de la porte, enlève son chapeau et baisse les yeux ; la Petite Chérie, depuis l'avant-droite, se précipite vers lui et le questionne ; il secoue négativement la tête, d'un air malheureux. (3 1/2)

P 1 317 (Ouverture e n f o n d u ; = P 1 266) ; la Délaissée arrive (par l'avant-droite) dans le hall d'entrée de la maison de la Petite Chérie ; elle va vers l'escalier, regarde à droite et à gauche d'un air affolé, et monte. (Fermeture en fondu.) (9)

P 1 318 (= P 1 316) : La Petite Chérie questionne l'Agent Bienveillant. (2 + 9)

P 1 319 : Plan moyen : la Délaissée arrive sur le palier, parvient à la hauteur de la porte de la chambre de la Petite Chérie, s'arrête. (2 + 6)

P 1 320 (= P 1 318) : La Petite Chérie continue à poser des questions à l'Agent, qui secoue négativement la tête et détourne son regard ; elle le saisit par le revers de son veston. (2 + 13)

P 1 321 : Plan rapproché du policier et de la femme ; elle le tient par son veston, et, levant les yeux au ciel, dit « Oh, Dieu, je vous en prie... ». (4)

P 1 322 (= P 1 319) : La Délaissée écoute un instant, puis se précipite dans l'escalier menant à l'étage supérieur. (2 + 9)

P 1 323 (= P 1 320) : La Petite Chérie, ouvre la porte, saisit à nouveau l'Agent par son veston, et l'entraine dehors. (2 + 2)

IT 293 (a) : Désespérée, la petite femme va voir elle-même le gouverneur. (5)

P 1 324 : Le hall d'entrée de la maison : plan américain : l'Agent et la

Petite Chérie descendent l'escalier à toute vitesse ; en bas, le vieux voisin les regarde interrogativement et les salue. (1 + 12)

P 1 325 (= P 1 322) : La Délaissée redescend de sa cachette, et, par-dessus la rampe d'escalier, regarde ce qui se passe en bas. (3 1/2)

P 1 326 (= P 1 324) : L'Agent sort en courant (par l'avant-droite) ; le vieux voisin retient la Petite Chérie par le bras. (1 + 6)

P 1 327 : Plan américain : la porte de la maison (extérieur) ; l'Agent sort brusquement, jette un coup d'œil à droite, puis sort en courant par la gauche. (2 + 6)

P 1 328 (= P 1 326) : La Petite Chérie, l'air égarée, va vers l'avant ; la femme du voisin entre par la droite, la rejoint, lui prend les épaules et les mains. (3 1/2)

P 1 329 : Plan rapproché de la Petite Chérie et de la voisine ; la jeune femme parle à la voisine, qui cherche à la calmer ; la Petite Chérie a un mouvement pour sortir ; l'autre la retient, en hochant la tête avec commisération. (5)

P 1 330 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la Délaissée, en train d'écouter (à l'étage), le visage fermé et irrésolu. (1 + 15)

P 1 331 (Cache circulaire) : Gros plan du visage de la Petite Chérie, les yeux au ciel, disant d'un air désespéré : (3 1/2)

IT 294 (a) : « Oh, Dieu ! Ne les laisse pas faire cela ! » (5)

P 1 332 (= P 1 331) : Elle secoue la tête, cherche à sourire, ferme les yeux, épuisée, secoue la tête à nouveau. (15)

P 1 333 (= P 1 325) : La Délaissée, au bout du palier, près de l'escalier qui mène au rez-de-chaussée, regarde vers le bas ; elle recule légèrement, porte sa main droite à son col. (4 1/2)

P 1 334 (Cache circulaire) : Gros plan serré du visage de la Délaissée ; elle lève progressivement les yeux vers le ciel ; elle pleure, entrouvre la bouche, baisse les yeux. (12)

P 1 335 : Plan d'ensemble de la rue à la hauteur de la maison de la Petite Chérie ; une automobile arrive rapidement par la gauche et ralentit devant la porte ; l'Agent Bienveillant bondit du marchepied et court vers la porte. (1 + 12)

P 1 336 (= P 1 327) : Il entre en courant. (1 + 7)

P 1 337 (= P 1 328) : Il entre en courant par l'avant-droite et va vers la Petite Chérie. (1 + 2)

P 1 338 (= P 1 333) : La Délaissée, sur le palier, s'avance pour regarder. (2)

P 1 339 (= P 1 337) : L'Agent a saisi la Petite Chérie par le bras et l'entraîne violemment vers la sortie ; les deux voisins les regardent. (0 + 11)

P 1 340 (= P 1 336) : Ils sortent en courant. (1 1/2)

P 1 341 (= P 1 335) : Ils montent rapidement dans la voiture qui démarre et sort par la droite. (5)

P 1 342 (= P 1 339) : La Délaissée, dans le hall, court et sort par l'avant-droite. (Les deux voisins ont disparu.) (1 + 8)

P 1 343 (= P 1 340) : La Délaissée s'arrête un instant sur le pas de la porte, puis se dirige rapidement vers la gauche. (3)

P 1 344 : Plan moyen d'un taxi ; la Délaissée arrive par la droite, monte dans la voiture qui démarre et quitte l'image par la droite. (6)

P 1 345 (= P 1 341) : Le taxi, suivant la voiture de la Petite Chérie (hors-champ), passe gauche-droite devant la maison. (1 + 4)

IT 295 (b) : Le matin de la Saint-Barthélemy. La cloche de Saint-Germain. (6)

P 1 346 : Une pièce du palais royal ; plan moyen : Catherine est assise à droite ; effrayée, elle se lève, agite les bras, va à la fenêtre à gauche ; au fond, dans la pièce voisine, Monsieur La France abandonne ses occupations et s'approche. (13 1/2)

P 1 347 (Cache triangulaire, la pointe vers le bas) : Plan moyen de la tour d'une église. Le cache en V se resserre, au fur et à mesure qu'apparaît, en surimpression, une cloche d'église qui sonne à la volée ; la surimpression disparaît, tandis que le cache s'ouvre à nouveau. (4 1/2)

P 1 348 (= P 1 346) : Monsieur La France s'approche de Catherine. (2 + 4)

P 1 349 (Léger cache circulaire) : Il joint ses mains aux siennes ; Catherine s'est calmée ; ils se regardent avec connivence. (8)

P 1 350 (= P 1 348) ; les deux personnages restent immobiles dans leur position. (Fermeture en fondu.) (2 + 14)

P 1 351 : Plan moyen d'une autre pièce (?) du palais royal : le Roi, l'air catastrophé, tend le bras vers la gauche, puis s'affale sur son trône, la tête dans les mains ; à droite, deux courtisans le regardent. (3 1/2)

P 1 352 : Le corridor d'entrée de la maison d'Yeux Bruns et de sa famille ; plan moyen : le père, occupé près d'un meuble à gauche, se redresse et écoute. (2 + 1)

P 1 353 : Plan moyen de l'entrée d'une ruelle ; un groupe de soldats ; leur chef donne un signal ; ils s'ébranlent et quittent l'image par l'avant-gauche ; à leur suite, toute une troupe sort de la ruelle (où elle était cachée). (2 + 14)

IT 296 (c) : Le commencement du massacre de la Saint-Barthélemy. (7)

P 1 354 (Ouverture d'iris partielle) : Plan général d'une rue de Paris : des soldats arrivent de partout et commencent à tuer des passants ; les gens courent dans tous les sens ; la poussière et la fumée montent. (7)

P 1 355 : Plan moyen de la porte de la maison d'Yeux Bruns (extérieur) ; deux fuyards entrent par la gauche ; l'un d'eux s'arrête à la porte et frappe précipitamment ; l'autre regarde vers la gauche puis continue sa fuite ; un troisième homme apparaît en courant. (2 + 6)

P 1 356 (= P 1 352) : Le père se retourne et regarde la porte d'entrée. (1 + 3)

IT 297 (e) : Pour Yeux Bruns, un terrible réveil. (5)

P 1 357 : Plan rapproché d'Yeux Bruns et de sa petite sœur, dormant ; Yeux Bruns se réveille brusquement, s'assied dans le lit, et l'air effrayé, porte la main à sa tête, en écoutant vers la gauche; sa petite sœur se pelotonne contre elle. (4 1/2)

P 1 358 (= P 1 356) : Le père regarde à l'extérieur par la porte de la rue ouverte ; au fond, on devine la mêlée du massacre ; le père, épouvanté, lève les bras au ciel et rentre à l'intérieur. (2 + 2)

P 1 359 : Plan d'ensemble de la chambre d'Yeux Bruns et de sa sœur ; les deux filles quittent le lit et vont à la porte de la chambre (à gauche). (4)

P 1 360 (= P 1 358) : Le père ferme la porte d'entrée, met la barre de sécurité. (2 + 4)

P 1 361 : Plan général : la voiture de la Petite Chérie s'arrête devant la maison (du gouverneur) ; un iris isole, à gauche, l'automobile. (4 1/2)

P 1 362 : Plan moyen : le taxi de la Délaissée s'arrête contre un trottoir ; la Délaissée en descend, sans refermer la portière, regarde vers la droite, fait signe au conducteur (de rester). (6 1/2)

IT 298 (a) : L'appel fait par la Petite Chérie au gouverneur est infructueux. (4 1/2)

P 1 363 : Plan moyen de la porte d'entrée de la maison du gouverneur ; le secrétaire de celui-ci raccompagne sans ménagements l'Agent Bienveillant et la Petite Chérie ; ceux-ci, tout en sortant, cherchent vainement à le convaincre. (3)

P 1 364 : Plan moyen : la Délaissée, s'avance sur le trottoir, longeant un muret de pierre. (3)

P 1 365 (= P 1 363) : L'Agent et la Petite Chérie protestent devant le secrétaire, puis descendent les marches du perron ; le secrétaire les regarde partir ; ils sortent par la droite. (3 1/2)

P 1 366 : Plan moyen des marches (reliant la porte de la maison au trottoir) ; la Petite Chérie, s'effondre sur la dernière marche, secouant la tête d'un air épuisé et désespéré ; l'Agent sort par la gauche. (5)

P 1 367 (= P 1 364) : La Délaissée, appuyée contre le muret, regarde un instant (les deux personnages) vers l'avant-droit, puis elle s'éloigne (vers l'arrière-gauche), d'un air dégagé. (4 1/2)

P 1 368 : Plan moyen (cadré légèrement plus à gauche que le P 1 366) : Le Policier regarde vers la gauche (voit la Délaissée), se retourne et dit à la Petite Chérie, assise, (de l'attendre) puis sort en courant par la gauche. (4)

P 1 369 : Plan américain de l'Agent, debout immobile près du mur ; il fait signe (à la Délaissée, hors-champ) de revenir. (1 + 4)

P 1 370 : Plan moyen de la Délaissée ; elle remonte dans un taxi. (1 + 3)

P 1 371 (= P 1 369) : L'Agent court vers elle (vers l'arrière-gauche). (2 1/2)

P 1 372 (= P 1 370) : La Délaissée est debout sur le trottoir ; le policier s'arrête à côté d'elle et lui pose des questions ; elle garde les yeux baissés. (2 + 4)

P 1 373 (Cache en arc de cercle) : Plan général de la rue devant la maison du gouverneur ; la Petite Chérie est toujours assise sur une marche ; une voiture arrive par la gauche et se range devant l'entrée. (3)

P 1 374 (= P 1 365) : Le Gouverneur, sa femme et son secrétaire sortent de la maison, salués par un quatrième personnage. (2 + 9)

IT 299 (a) : Le gouverneur s'en va. (2 + 4)

P 1 375 : Plan moyen de la voiture : les trois personnages descendent les marches et vont vers l'auto ; la Petite Chérie se lève et s'interpose ; elle parle au gouverneur qui s'esquive et monte dans la voiture avec sa femme ; le secrétaire dit quelques mots à la Petite Chérie, l'écarte et monte en voiture lui aussi. (10)

P 1 376 : Plan américain de l'Agent et de la Délaissée, côte à côte ; l'Agent pose des questions, la Délaissée, sans répondre, rajuste son manteau et part vers la gauche ; l'Agent la rattrape par son vêtement ; elle se dégage. (3 1/2)

P 1 377 (= P 1 373) : La voiture du gouverneur démarre et disparaît par la droite. (3 1/2)

P 1 378 : Plan moyen : la Petite Chérie, sur le trottoir, regarde la voiture s'éloigner (hors champ), puis se retourne et va s'appuyer sur le mur. (5)

P 1 379 (Cache circulaire) : Plan américain (légèrement plus serré que le P 1 376) de l'Agent, tenant la Délaissée par son vêtement ; il la questionne, un doigt levé ; elle se débat avec un air de souffrance. (2 + 11)

P 1 380 (Cache circulaire doux) : Plan rapproché de la Délaissée ; elle regarde l'Agent, hors-champ, l'air très mal à l'aise, hoche la tête, et parle. (4)

P 1 381 (Cache circulaire) : Plan rapproché : l'Agent écoute la Délaissée (hors-champ). (1 + 4)

P 1 382 (= P 1 380) : La Délaissée, franchement tournée vers le policier, crie : (4)

IT 300 (a) : « Je l'ai tué ! C'est moi ! C'est moi ! » (2 + 11)

P 1 383 (= P 1 382) : L'air bouleversée, elle se renverse en arrière. (1 + 15)

P 1 384 (= P 1 379) : L'Agent tient la Délaissée par le bras, et la regarde, stupéfait ; il jette un coup d'œil à droite (en direction de la Petite Chérie), regarde à nouveau la Délaissée, et l'entraîne en courant vers la droite. (3)

P 1 385 : Au bas des marches de la maison du gouverneur ; l'Agent et la Délaissée apparaissent en courant par la gauche ; la Délaissée répète sa confession devant la Petite Chérie, avec de grands gestes ; la Petite Chérie la saisit par son manteau et la secoue ; elle se dégage ; l'Agent monte quelques marches vers la maison, mais la Petite Chérie l'arrête, et regarde vers la droite. (7 1/2)

P 1 386 : Plan général d'une route ; la voiture du gouverneur, roulant rapidement, traverse le champ fond-droite avant-gauche. (2)

P 1 387 (= P 1 385) : La Petite Chérie, frénétiquement, désigne (la voiture, hors-champ) à droite ; le Policier, effaré, (apprend le départ du gouverneur) ; les trois personnages se dirigent vers la gauche. (2 + 4)

IT 301 (a) : Ils essaient de rattraper le gouverneur avant qu'il atteigne le train. (4)

P 1 388 : Plan d'ensemble du taxi ; l'Agent Bienveillant fait le tour de l'auto et saute dedans tandis qu'elle démarre. (2)

P 1 389 (= P 1) : Plan « du berceau ». (5)

P 1 390 : Plan moyen : au bord de la rivière ; à gauche, le char de la Fille de la Montagne ; à droite, la jeune fille fait tourner une roue hydraulique pour recueillir de l'eau. (4)

P 1 391 : Plan d'ensemble de la grande tente de Cyrus ; au fond à droite, la grande roue dentelée tournoyante ; à droite, Cyrus monte sur son char. (5)

P 1 392 (Léger cache circulaire) : Plan américain : Cyrus, debout sur son char, levant le bras vers la droite, donne des ordres. (2 + 9)

P 1 393 (= P 1 390) : La Fille de la Montagne remonte rapidement sur son char. (1 + 2)

IT 302 (f) : Sa longue attente récompensée, elle va avertir Balthazar de la nouvelle marche sur Babylone. (12)

P 1 394 (Cache circulaire) (= P 1 293) : La Fille de la Montagne, debout sur son char, la bouche ouverte, l'air très surpris, regarde vers la droite (en direction du camp de Cyrus) ; elle tourne la tête vers la droite, se frappe la tempe du poing, hoche la tête et sourit. (11)

P 1 395 : Plan moyen : le char de Cyrus démarre, et, faisant un quart de tour sur sa droite, sort de l'image par la gauche ; au fond, un groupe d'hommes en armes, immobiles. (3)

P 1 396 (= P 1 394) : La Fille de la Montagne regarde un instant vers la droite, puis se tourne vers l'avant et agite les rênes de ses chevaux en criant. (1 + 14)

P 1 397 : Plan d'ensemble : le char de la jeune fille, revenu sur la route, roule rapidement et sort de l'image par l'avant-droite ; (au fond, la rivière et la roue hydraulique). (2 + 7)

P 1 398 : Plan très général (plongée) du camp de Cyrus ; une foule de soldats perses, suivant un trajet en S, sort du camp en rangs serrés ; (au milieu du plan, une fermeture-réouver-

ture en fondu) ; leur pas s'accélère. (9 1/2)

P 1 399 (Cache ovale) : Plan d'ensemble : Le char de la jeune fille, faisant de légers zigzags, court sur la route (d'arrière en avant-plan). (5)

(Note : Plan absent de la description de Th. Huff ; cf. l'Avertissement).

IT 303 (b) (Une page du livre tourne ; en surimpression apparaît :) Le dernier Sacrement. (4 1/2)

P 1 400 : Plan moyen : un gardien tient ouverte la porte grillée d'une cellule (à droite) ; un prêtre en étole blanche y entre. (1 + 10)

P 1 401 (Ouverture en fondu) : Plan rapproché du Prêtre et du Garçon (en habits civils) ; le prêtre arrive par la gauche, parle au Garçon qui se tourne vers lui ; il lui serre la main ; le Garçon sourit fugitivement puis l'écoute d'un air grave. (11 1/2)

P 1 402 : Plan général d'une gare de chemin de fer ; la voiture du Gouverneur s'arrête devant la gare, le gouverneur et son secrétaire en descendent. (5)

P 1 403 : Plan rapproché (légèrement plus serré que le P 1 401) du Prêtre et du Garçon ; le Garçon se met à genoux, vacillant, aidé par le prêtre ; celui-ci enlève son chapeau, le pose à côté de lui, baise son écharpe et la met autour de son cou ; puis il parle à nouveau au Garçon, qui fait un signe de croix, joint les mains et lui répond. (17)

P 1 404 : Plan d'ensemble d'un train à quai ; le gouverneur et son secrétaire montent dans un wagon ; des porteurs noirs chargent des bagages. (2 + 11)

P 1 405 (= P 1 386) : Le taxi roule rapidement sur la route (de fond-droite en avant-gauche). (1 + 13)

P 1 406 (= P 1 404) : Le train démarre ; un retardataire grimpe au dernier moment dans le wagon du gouverneur. (2 + 9)

P 1 407 : Dans le compartiment ; plan américain : le gouverneur, sa femme et son secrétaire s'asseoient ; un homme se lève pour leur faire de la place et sort. (8 1/2)

P 1 408 : Plan de demi-ensemble d'une voiture de course à l'arrêt ; peint sur son capot, le numéro : « 8 » ; un homme est assis au volant, deux autres tournent autour de la voiture et l'examinent. (2)

P 1 409 (= P 1 402) : Le taxi s'arrête devant la gare ; l'agent, la Petite Chérie et la Délaissée en descendent rapidement, vont questionner à droite un homme qui leur répond (qu'ils ont manqué le train) ; les trois personnages retournent plus lentement vers leur taxi ; à la hauteur du coin du bâtiment, l'Agent désigne brusquement, à droite, (la voiture de course, cachée par la gare). (11 1/2)

P 1 410 : Plan de demi-ensemble (cadré légèrement plus à gauche que le P 1 408) de la voiture de course ; un des deux hommes y monte ; le chauffeur fait démarrer le moteur. (6 1/2)

P 1 411 (= P 1 409) : Les trois personnages courent vers la droite (en direction de la voiture). (2 + 1)

P 1 412 (= P 1 410) : les trois personnages arrivent à la hauteur de la voiture ; précipitamment, l'Agent parle au conducteur, et, du doigt, lui désigne la direction de la gauche. (2)

P 1 413 (Cache circulaire) : Plan général : un train, roulant rapidement, traverse le champ fond-gauche avant-droite (et passe pratiquement au ras de la caméra). (4)

IT 304 (a) : La Nº 8, suivant le train, bondit avec un élan nouveau. (5)

P 1 414 (= P 1 412) : Le passager descend de la voiture ; les trois personnages y montent ; elle démarre rapidement et quitte l'image par l'avant-gauche. (5)

P 1 415 (Léger cache circulaire) : Plan général : la voiture de course s'éloigne sur une route longeant les voies de chemin de fer, et tourne à gauche, soulevant un nuage de poussière. (3 1/2)

P 1 416 (Cache en arc de cercle) : Plan général : le train, dans un virage, roule vers l'avant-droite. (2)

P 1 417 (= P 1) : Plan « du berceau ». (3)

P 1 418 : Plan général (Travelling arrière) : les fantassins de l'armée perse courent sur la route. (Leur mouvement vers l'avant est plus rapide que le travelling arrière de la caméra). (4)

P 1 419 : Plan moyen (travelling latéral-arrière) : la Fille de la Montagne, en char, roule à toute vitesse sur la route ; en arrière-plan, la rivière, des stèles, des palmiers ; la jeune fille regarde de temps en temps en arrière, et active ses chevaux. (8)

P 1 420 : Plan très général de la route qui mène à Babylone ; une multitude de chars perses roule vers l'avant-droite ; le ciel est extrêmement chargé. (9)

P 1 421 (= P 1 403) : Le Garçon, agenouillé devant le prêtre, l'écoute avec ferveur et répète (la prière) après lui. (5)

P 1 422 : Plan général : le train roule rapidement, passant au ras de la caméra, de l'arrière-plan à l'avant-gauche. (2 + 7)

P 1 423 : Plan très général : à gauche, en ligne de fuite vers la gauche, des rails de chemin de fer ; plus à droite, la route parallèle au chemin de fer ; la voiture de course traverse à toute vitesse le champ de l'arrière-plan en avant-droite. (2 + 6)

P 1 424 : Plan général (plongée) du train, roulant de l'arrière-droite à l'avant-gauche. (3)

P 1 425 : Plan général : à l'avant-plan, les rails ; derrière une clôture, la route, qui fait un tournant ; la voiture prend le tournant à toute allure, et disparaît à l'arrière-plan. (3 1/2)

P 1 426 (Forts caches horizontaux) : Plan très général : A la limite de l'horizon, le train roule rapidement de gauche à droite. (1 + 13)

P 1 427 : Plan général : la route, traversant des collines et des bois ; la voiture approche depuis l'arrière-plan (la route est pratiquement dans l'axe de la caméra). (6 1/2)

Fin de la 11e bobine.

bobine nº 12

IT 305 (g) (En surimpression du plan « du berceau ») : L'intolérance, brûlant et massacrant. (6 1/2)

P 1 428 : Plan général de la porte du palais royal français ; les soldats massacrent la population ; du haut du rempart, un corps tombe. (3 1/2)

P 1 429 : Plan moyen d'un groupe de soldats, à la porte, poursuivant les gens et les assaillant à la pique et à l'épée ; un des poursuivis reste en arrière ; un soldat lui enfonce son épée dans la poitrine ; il tombe. (5 1/2)

P 1 430 : Plan rapproché, (plongée) du torse de l'homme tombé ; une épée le transperce à nouveau. (1)

P 1 431 (= P 1 428) : les soldats, brandissant leurs épées restent seuls debout sur le terrain. (3)

P 1 432 : Plan moyen de l'entrée d'une maison, un soldat en sort, entraînant une femme qu'il tient à bras le corps ; derrière lui, deux hommes et une petite fille s'enfuient dans la rue. (2 + 10)

P 1 433 : Plan moyen : au pas d'une autre porte, un vieux prêtre catholique

regarde les combats ; deux hommes traversent le champ gauche-droite, luttant au corps à corps ; la petite fille, regardant derrière elle, apparaît par la gauche et s'accroupit à côté de la porte. (2 + 14)

P 1 434 (Léger cache circulaire) : Plan américain de la petite fille, accroupie, regardant vers la gauche d'un air terrifié, les jambes ramenées devant elle. (2 + 9)

P 1 435 (Cache circulaire) : Plan rapproché du prêtre regardant la petite fille (hors-champ). (1 + 5)

P 1 436 (= P 1 434) : La petite fille lève les yeux en direction du prêtre, le supplie. (2 + 13)

P 1 437 (= P 1 435) : Le prêtre la regarde, puis jette un coup d'œil à droite et à gauche. (2 + 4)

P 1 438 (= P 1 433) : Il entrouvre son manteau ; la petite fille se glisse à l'intérieur ; il referme le vêtement sur elle. (2 + 12)

P 1 439 (= P 1 432) : Deux soldats sortent de l'autre maison, l'épée à la main, et courent vers la droite. (1 1/2)

P 1 440 (= P 1 438) : Les deux soldats, par la gauche, arrivent devant le prêtre, et, tenant une main à un mètre environ du sol, lui demandent (s'il n'a pas vu la petite fille). (2 + 13)

P 1 441 (= P 1 437) : Le prêtre (leur) désigne la direction à droite, d'un geste de la main, d'un air détaché, en hochant la tête. (2 1/2)

P 1 442 (= P 1 440) : Les deux soldats sortent de l'image à droite en courant. (2 + 2)

P 1 443 (= P 1 441) : Le prêtre les observe s'éloigner (hors-champ), puis entrouvre son manteau, découvrant la petite fille terrifiée. (4)

P 1 444 (= P 1 442) : La tenant par les épaules, il l'empêche de s'enfuir et la fait rentrer chez lui. (0 + 10)

IT 306 (f) : Dans la ville condamnée. « Notre mariage sera annoncé demain. » (4)

P 1 445 : La fête babylonienne chez le noble Egibi ; plan américain d'Egibi et de la jeune élégante à la coupe, côte à côte ; ils se parlent tendrement ; à l'arrière-plan, la fête : les éventails, les convives, etc. (8 1/2)

IT 307 (f) : « Cette fleur s'épanouira demain. » (2 + 13)

P 1 446 (Ouverture en fondu) : Plan américain d'un autre couple ; l'homme tend une fleur à la femme. (4)

P 1 447 (Cache diagonal) : Plan américain d'une jeune fille, vêtue de gaze et de fleurs (vraisemblablement : une des jeunes filles du Temple de l'Amour), étendue nonchalamment sur un lit de coussins ; elle s'étire, et lève haut une coupe. (6 1/2)

IT 308 (f) : « Bien-Aimée, je commencerai à construire ta ville — demain. » (5)

P 1 448 (Cache circulaire doux) : Plan américain de Balthazar et de la Princesse Bien-Aimée, assis côte à côte ; il se penche vers elle ; elle sourit, d'un air fier et heureux. (18)

P 1 449 (Cache circulaire) : Plan moyen de Cyrus, debout sur son char roulant rapidement ; il regarde en avant et en arrière ; à côté de lui, les conducteurs de son char ; à l'arrière-plan, dans un nuage de poussière, des cavaliers galopent derrière le char, en brandissant des lances (Un travelling latéral arrière accompagne le mouvement). (3)

IT 309 (f) : Cyrus continue de s'avancer irrésistiblement pour détruire Babylone. (5)

P 1 450 (Cache circulaire) : Plan général des premiers chars de Cyrus s'avançant rapidement sur la route. (Un travelling arrière accompagne le mouvement). (3 1/2)

P 1 451 : Plan général d'une rue de Babylone ; les Babyloniens dansent avec exubérance. (3)

P 1 452 : Plan général : Le char de la Fille de la Montagne, sur la route, se hâte vers Babylone. (Un travelling arrière accompagne le mouvement). (3 1/2)

P 1 453 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de la Fille de la Montagne, agitant les rênes, tandis que le char roule à toute vitesse. (Travelling arrière d'accompagnement). (2 + 11)

P 1 454 : Plan très général : L'armée des fantassins de Cyrus couvre la route jusqu'à l'horizon ; ils marchent en rangs serrés, puis tout d'un coup se mettent à courir vers l'avant ; la foule immense déferle. (11)

P 1 455 : Plan moyen : La Fille de la Montagne, regarde derrière elle, et active furieusement ses chevaux. (Travelling latéral accompagnant le mouvement). (6)

P 1 456 : Plan général de la route ; le char de la jeune fille, à grande vitesse, traverse le champ fond-gauche avant-droite. (2 + 7)

P 1 457 (= P 1 354) : Plan général d'une rue de Paris à la Saint-Barthélemy ; la mêlée du massacre. (3)

P 1 458 : Plan moyen du logis de Prosper (extérieur) ; Prosper, à gauche, lève les bras au ciel ; un de ses amis se précipite vers lui, tandis qu'un troisième homme disparaît dans la maison. (1 + 14)

P 1 459 : Plan américain : l'ami a pris Prosper par les épaules, et, suffoqué, lui dit (d'abord à l'oreille) : (2 + 10)

IT 310 (e) : « Médicis, cette vieille chipie, est en train d'arracher les yeux et la vie de tous tes parents. » (6)

P 1460 (= P 1459) : L'ami montre à Prosper le brassard qu'il porte au bras gauche. (2 + 4)

P 1 461 (= P 1 458) : Prosper a l'air alarmé ; l'ami se dirige vers la porte de la maison. (3 1/2)

IT 311 (e) : A la maison d'Yeux Bruns. Pour le mercenaire, une occasion favorable. (5 1/2)

P 1462 : Plan moyen : la rue devant la porte de la maison d'Yeux Bruns ; un groupe de soldats, brandissant leurs épées, arrive par la gauche, et remarque, sur le mur, les deux croix à la craie ; ils frappent violemment contre la porte, tandis que d'autres soldats, poursuivant quatre victimes, traversent le champ gauche-droite. (3 1/2)

P 1463 : Plan américain : les soldats près de la porte ; parmi eux, le Mercenaire ; on apporte un bélier, et on commence à enfoncer la porte. (5 1/2)

IT 312 e) : Prosper, avec les insignes de sécurité, va au secours de sa bien-aimée. (9 1/2)

P 1464 : Plan moyen (cadré plus à droite que le P 1458) du logis de Prosper ; Prosper sort de la maison en courant ; son ami l'arrête ; au fond passe un cavalier ; deux femmes, sous l'auvent de la maison, restent immobiles, embarrassées (ne sachant probablement où fuir). (1 + 3)

P 1465 : Plan américain: Prosper serre la main de son ami et se dégage fébrilement de son étreinte. (2 + 11)

P 1 466 (= P 1 464) : Prosper court vers l'arrière-plan ; les femmes rentrent dans la maison. (2 + 9)

P 1467 : Plan général de deux maisons ; la façade de celle de droite s'incurve en auvent ; sur la bordure du toit de celle de gauche, un soldat poursuit une petite fille, qui cherche à sauter sur l'auvent, y glisse et s'écrase dans la rue ; au sol, des soldats passent en courant, brandissant leurs épées. (5)

P 1468 : La chambre d'Yeux Bruns; la jeune fille, en chemise de nuit, arme un mousquet ; au fond à gauche, le père s'active près de la porte. (1 + 15)

P 1469 (= P 1463) : les soldats continuent à lancer leur bélier contre la porte. (1 + 14)

P 1470 : Plan moyen d'Yeux Bruns bourrant la poudre du mousquet ; à gauche, sa petite sœur et sa mère se lamentent, la tête entre les mains. (2)

P 1471 : Plan moyen du corridor d'entrée ; le père, à droite, tient un mousquet pointé en direction de la porte, qui s'ouvre sous l'effet des coups de bélier ; les soldats se profilent par l'ouverture ; le père leur tire dessus, puis sort par la porte (de la chambre d'Yeux Bruns), à droite, tandis qu'un soldat s'écroule. (5)

P 1472 (= P 1470) : Le père rentre dans la chambre, ferme la porte, pose la barre ; Yeux Bruns se précipite pour l'aider. (4)

P 1473 (= P 1471) : le corridor est rempli de soldats ; l'un d'eux, avec une hallebarde, attaque la porte de la chambre ; un autre, nu jusqu'à la ceinture, tient à bout de bras, par les pieds, le corps d'une petite fille. (4)

P 1474 (= P 1468) : la famille s'est écartée de la porte. (0 + 11)

P 1475 : De l'autre côté de la porte : plan américain : un soldat vient de forcer la porte avec un bélier ; il se recule, tandis que le Mercenaire et ses collègues, l'épée à la main, se précipitent dans la chambre. (1 + 7)

P 1476 : Plan moyen (cadré plus à droite que le P 1474) de la chambre ; les soldats entrent par la porte enfoncée; le père, du fond-droite de la pièce, abat le premier d'un coup de mousquet ; les deux autres se précipitent vers lui et le tuent à coups d'épée, tandis que Yeux Bruns, sa mère et sa petite sœur lèvent les bras au ciel et vacillent, effrayées, au fond-gauche de la chambre. (5)

IT 313 (e) : Même avec le mot de passe, le chemin de Prosper est entouré de danger. (8)

P 1477 : Une rue (au fond, les murs du palais royal) ; Prosper cherche à passer entre deux soldats ; l'un d'eux le retient si brutalement qu'il tombe à terre. (2 + 13)

P 1478 : Plan rapproché d'Yeux Bruns; elle saisit un vase et l'abat sur la nuque d'un des soldats. (2 + 3)

P 1479 : Plan américain : le soldat s'écroule; Yeux Bruns se cache la tête dans ses bras ; sa mère, courbée en deux, tenant son bébé dans ses bras, court vers l'avant-gauche (en direction de la porte). (2 + 9)

P 1480 : Plan d'ensemble de la pièce : la mère, parvenue à la porte, recule ; un soldat armé d'une épée apparaît et l'entraîne dans le corridor, tandis que dans le fond à gauche, deux autres soldats saisissent la petite sœur. (4)

P 1481 : Plan moyen du corridor ; deux soldats sont en train d'emporter un coffre ; la mère, tenant son bébé, est jetée à terre ; un soldat s'apprête à les transpercer avec sa hallebarde. (3)

P 1482 (= P 1477) : Prosper parlemente avec les deux soldats, leur montre le brassard qu'il porte au bras gauche. (2 + 13)

P 1483 : Plan américain : à la porte d'entrée de la maison d'Yeux Bruns ; un soldat emporte sur son épaule la sœur de la jeune fille ; elle bat désespérément des jambes. (2 + 14)

P 1484 : Plan moyen du corridor ; à la porte, le soldat jette brutalement la petite fille dans la rue, puis s'éponge le front ; à l'avant, en bord-cadre gauche, un homme se penche un instant et le regarde. (2 + 6)

P 1485 : Plan rapproché de Prosper, accroché au cou d'un des deux soldats, lui parlant avec rapidité ; le soldat hoche la tête affirmativement. (4 1/2)

P 1486 (Cache en arc de cercle) : Plan d'ensemble (plongée) : Prosper court vers l'avant ; le soldat reste immobilisé ; à l'arrière-plan, le massacre continue. (1 + 1)

P 1487 (= P 1) : Plan « du berceau ». (2 + 4)

P 1488 : Plan d'ensemble d'une rue de Jérusalem ; Jésus, les mains jointes, un écriteau suspendu au cou, marche vers l'avant-droite, encadré par deux lignes de soldats romains portant glaives et enseignes ; de part et d'autre, la foule vociférante ; quelques personnes tendent les bras vers Jésus. (La caméra, suivant le mouvement, panoramique légèrement sur la droite). (8)

P 1489 : Plan d'ensemble : la foule, sur la droite du passage de Jésus, tend les bras vers lui ; au premier plan, une femme habillée de noir. (1 + 13)

P 1490 : Plan moyen (légère plongée) : Jésus s'immobilise un moment à la hauteur de la femme en noir. (2 + 12)

P 1491 : Plan américain (plongée) d'un groupe de vieillards, priant, la tête penchée, immobiles, les mains jointes. (Fermeture d'iris partielle). (3)

P 1492 : Plan général de la rue ; à l'arrière-plan, émergeant de la foule houleuse, la croix. (2 1/2)

P 1493 : Plan moyen : la foule se presse vers l'avant. (2 + 13)

IT 314 (f) : La dernière bacchanale de Babylone. (4)

P 1494 (= P 924) : Plan très général de la fête de Balthazar ; la caméra descend (cf. P 924) vers l'escalier, où les danseurs et les danseuses, courant sur les marches, exécutent une figure compliquée. (9)

P 1495 : Plan général : la caméra descend, vers l'escalier et les danseurs (6)

P 1496 : Plan d'ensemble : les danseurs et les danseuses courent latéralement sur les marches ; la soliste est portée dans les bras du soliste ; tous ont les bras vers le ciel ; un travelling latéral accompagne le mouvement des danseurs. (4 1/2)

P 1497 : Plan américain de Balthazar et de la Princesse Bien-Aimée, assis face à face ; ils se regardent d'un air tendre et voluptueux ; la princesse sourit ; ils se penchent l'un vers l'autre. (11)

P 1498 : Plan général : à l'avant-plan, des roseaux ; au centre, la rivière, et sur l'autre rive, la route, sur laquelle déferle (droite-gauche), à toute vitesse et dans un nuage de poussière, la cavalerie de Cyrus. (7 1/2)

P 1499 : Plan d'ensemble d'une ligne de cavaliers galopant côte à côte sur la route, armés de lances ; la caméra, en travelling latéral arrière, les accompagne puis les précède. (Léger panoramique à gauche.) (3)

P 1500 : Plan général de la route (dans l'axe de la caméra) : un grand nombre de cavaliers et de chars arrive depuis l'horizon. (2 + 11)

P 1501 : Plan général : le train roule vers l'avant-gauche (la caméra, depuis la route parallèle à la voie de chemin de fer, accompagne le mouvement en travelling latéral arrière). (2)

P 1502 : Gros plan des roues motrices de la locomotive, tournant à bonne vitesse ; en arrière-plan, on voit, à la faveur d'une courbe de la voie, les derniers wagons du train. (2 1/2)

P 1503 (Cache circulaire) : plan général de la route ; une voiture s'éloigne vers l'arrière droite ; de cette même direction arrive, à toute vitesse, la voiture de course n° 8. (4)

P 1504 : Plan général de la locomotive, vue de côté (la caméra l'accompagne en travelling latéral dans son mouvement droite-gauche). (3)

P 1505 (= P 1421) : Plan rapproché du Garçon et du prêtre face à face ; le prêtre fait un signe de croix devant le visage du Garçon, qui ferme les yeux et ouvre la bouche ; le prêtre y introduit une hostie ; le Garçon ferme la bouche, ouvre les yeux, lève lentement son visage vers le ciel, sourit ; puis il vacille et tombe dans les bras

du prêtre, la tête sur son épaule. (15 1/2)

P 1506 : Plan très général du train traversant la campagne (arrière-droite avant-gauche) ; à l'extrême arrière-plan, à droite, sur la route parallèle à la voie, on aperçoit la voiture de course. (4)

P 1 507 (Cache circulaire) : Plan américain des occupants de la voiture de course : au centre, la Petite Chérie, qui incite le chauffeur à droite (bord-cadre) à aller plus vite, et désigne en souriant le train (hors-champ en avant-gauche); derrière, l'Agent Bienveillant et la Délaissée. (1 + 14)

P 1508 (= P 1) : Plan « du berceau ». (2 1/2)

P 1509 : Plan américain : Le Mercenaire tient Yeux Bruns par le poignet, et s'apprête à la percer de son épée. (1 1/2)

P 1510 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché d'Yeux Bruns appuyée contre le mur, regardant avec horreur, les yeux écarquillés, le Mercenaire hors champ, qui la tient sous la menace de son épée ; soudain, son horreur grandit. (2 + 15)

P 1511 (Cache circulaire) : Plan rapproché du Mercenaire regardant Yeux Bruns (hors-champ) d'un air libidineux ; il l'attire à lui, l'étreint, l'embrasse. (3)

P 1512 : Plan moyen d'une rue de Paris ; Prosper, courant vers l'avant-plan, est à nouveau arrêté par deux soldats : à l'arrière-plan, le massacre continue. (1 + 9)

P 1513 : Plan américain de Prosper arrêté par les deux soldats ; il leur montre son brassard. (4)

P 1514 : Plan d'ensemble de la chambre d'Yeux Bruns ; la jeune fille échappe au Mercenaire, près de la porte, et s'enfuit au fond de la pièce ; il ferme la porte. (4)

P 1515 (Cache circulaire) : Plan rapproché du Mercenaire ; après un coup d'œil à la porte, il se tourne vers la jeune fille (hors-champ), et lui fait signe de s'approcher. (1 + 6)

IT 315 (e) : Yeux Bruns — Pauvre de moi, pauvre de moi ! (4 1/2)

P 1516 : Plan rapproché de la jeune fille, acculée dans un coin de la chambre, regardant vers la gauche avec un rictus de terreur : elle secoue la tête, lient les mains croisées sur sa poitrine. (1 + 9)

P 1517 (Cache circulaire) : Gros plan de son visage déformé par la peur ; elle crie. (2 + 14)

P 1518 (= P 1514) : Le Mercenaire bondit vers elle ; elle tente de s'échapper. (1 + 12)

P 1519 (= P 1513): Prosper se dégage de l'étreinte des soldats et sort en courant par l'avant-droite. (2 + 12)

P 1520 : Plan américain : Le Mercenaire tient Yeux Bruns renversée sur son bras (il lui tient les mains derrière le dos) ; d'un geste lent, il déboutonne le cordon de sa chemise de nuit puis tire sur le col du vêtement ; elle crie et s'évanouit ; il jette un coup d'œil à gauche (vers la porte, hors-champ), qui prend la jeune fille dans ses bras et la porte en direction du lit (au fond à droite). (10)

P 1521 (= P 1) : Plan « du berceau ». (1 1/2)

P 1522 : Plan général du train roulant dans la campagne ; un travelling latéral-arrière l'accompagne dans son mouvement, depuis la route parallèle à la voie. (1 + 13)

P 1523 (= P 1507) : La Petite Chérie, du doigt, montre au chauffeur le train hors-champ, en avant-gauche. (2)

P 1524 (Léger cache circulaire) : Gros plan du pied (du chauffeur) appuyant à plusieurs reprises, à fond, sur l'accélérateur. (2 + 10)

P 1525 : Plan d'ensemble de la voiture roulant à vive allure ; un travelling latéral (pris vraisemblablement du train) l'accompagne dans son mouvement vers la droite ; la voiture, allant plus vite que le travelling, finit par sortir du champ à droite. (4)

P 1 526 (Léger cache circulaire) : Plan général de la voie de chemin de fer et de la route (axe : arrière-droite avant-gauche) ; la voiture roule à la hauteur de la queue du train. (3 1/2)

P 1527 : Plan très général de la voie et de la route (même axe) : la voiture dépasse le train. (4)

P 1528 : Plan très général de la voie à la hauteur d'une sorte de gare de dépôt ; les rails presque dans l'axe de la caméra ; le train arrive au loin. (2 + 5)

P 1529 : Plan général: la voiture quitte la route, franchit un fossé rempli d'eau et roule vers les rails (en avant-plan). (2 1/2)

P 1530 (= P 1528) : La voiture s'arrête en travers des rails ; les trois personnages en descendent précipitamment et font de grands signes de bras en direction du train. (2 + 9)

P 1531 (Léger cache circulaire) : Plan d'ensemble du train, qui ralentit. (1 + 13)

P 1532 (= P 1407) : Plan américain: dans son compartiment, le gouverneur se tourne vers l'avant, l'air étonné ; le secrétaire se lève. (3)

P 1533 (= P 1531) : le train s'arrête juste à la hauteur de la voiture, qui recule et dégage la voie ; les trois personnages courent vers le train. (6)

P 1534 (Cache circulaire) : Plan moyen; la Petite Chérie, l'Agent et la Délaissée courent vers le premier wagon, en compagnie du chauffeur de la locomotive, qui leur demande (ce qui se passe), et les aide à monter ; des gens, aux fenêtres des wagons, regardent. (3 1/2)

P 1535 : Plan moyen : dans la chambre d'Yeux Bruns ; le Mercenaire tient la jeune fille par les poignets, et la transperce de son épée ; elle tombe à ses pieds, lentement ; il la regarde, lève les yeux au ciel en écartant les bras, puis court vers la porte (à gauche), qu'il ouvre. (21)

P 1536 : Dans une rue de Paris ; plan américain : Prosper court vers l'avant-droite ; un soldat l'interpelle ; il lui montre son brassard, puis continue sa course. (4 1/2)

P 1537 : Plan général de l'entrée du palais royal ; le sol est jonché de cadavres ; Catherine de Médicis, accompagnée d'une suite de courtisans, sort à pied du palais, et regarde les corps à terre. (2 + 7)

P 1538 (Cache circulaire ; légère plongée) : Plan moyen des cadavres sur le sol ; parmi eux, des enfants. (1 + 4)

P 1539 (Cache circulaire) : Plan rapproché de Catherine (de face) ; elle abaisse l'éventail dont elle se masquait le visage, et sourit d'un air cruel. (3)

P 1540 : Plan de demi-ensemble de la chambre d'Yeux Bruns; Prosper, à l'arrière-plan, l'épée à la main, aperçoit à terre, en avant-plan, le cadavre de sa fiancée ; il se précipite vers elle, la soulève, la prend dans ses bras. (7)

P 1541 (Cache circulaire) : Plan rapproché de Prosper, un genou au sol, tenant le cadavre de la jeune fille entre ses bras ; il regarde sa poitrine et son ventre (là où le Mercenaire l'a percée de son épée), et, lentement, penche la tête, pose son front contre celui du cadavre, qu'il embrasse. (6)

P 1542 (= P 1457) : Plan général d'une rue de Paris ; des cadavres jonchent le sol ; une troupe de cavaliers galope vers l'avant-plan. (4)

P 1543 (Cache circulaire) : Plan américain de Prosper, debout, tenant le cadavre d'Yeux Bruns dans ses bras ;

il regarde son visage, et amorce un mouvement vers la gauche. (1 + 11)

P 1544 (= P 1540) : Prosper, portant Yeux Bruns, va vers la porte. (1 + 1)

P 1545 : Plan moyen du corridor : Prosper sort de la chambre et se dirige vers la porte d'entrée ouverte. (1 + 11)

P 1546 (Léger cache circulaire) : Plan moyen de la porte d'entrée de la maison (vue de l'extérieur) : Prosper, sur le pas de la porte, tenant toujours le cadavre de sa fiancée, défie (les soldats catholiques, hors-champ) ; leur lance rageusement (des insultes). (1 + 11)

P 1547 : Plan d'ensemble : à l'arrière-gauche, à la porte, Prosper continue ses vitupérations désespérées; à l'avant-droite, deux soldats lui font face, et répondent (à ses insultes), brandissant leurs épées dans sa direction. (2 + 7)

P 1548 : Plan d'ensemble ; un groupe de soldats porteurs de mousquets arrive par la droite, s'arrête et regarde vers la gauche (dans la direction de Prosper, hors-champ). (2 + 7)

P 1549 (= P 1546). (1 + 15)

P 1550 (= P 1547) : les deux soldats agitent furieusement leurs épées vers Prosper, qui continue à les (insulter.) (1 + 3)

P 1551 (= P 1548) : Les soldats épaulent leurs mousquets et tirent vers l'avant-gauche; abondante fumée. (1 + 12)

P 1552 (= P 1547) : Prosper vacille. (2 + 5)

P 1553 (= P 1545) : Plan moyen : Prosper à la porte de la maison vu de l'intérieur du corridor; tenant toujours le cadavre d'Yeux Bruns, il vacille et tombe. (3)

P 1554 : Plan moyen (cadré de plus près et plus à droite que le P 1546) de Prosper étendu à terre au pas de la porte, moribond, embrassant le cadavre de sa fiancée ; les deux soldats se penchent sur lui et l'observent. (2 + 13)

P 1555 (= P 1551) : Le groupe de soldats se remet en marche. (2 + 12)

P 1556 (= P 1554) : Prosper meurt à côté de sa bien-aimée. (Fermeture d'iris). (3 1/2)

(Note : ce plan manque à certaines copies « modernes » ; cf. l'Avertissement, CdC 231.)

Fin de la 12e bobine.

bobine no 13

P 1 557 : Plan général de la grande porte de Babylone (vue de l'intérieur de la ville) ; la porte s'ouvre ; la Fille de la Montagne, sur son char, entre au galop (et sort de l'image par la droite) ; à gauche, un homme tient une torche enflammée. (8)

IT 316 (f) : Cyrus joint ses armées à celles de son lieutenant, Gobryas. (2 + 10)

P 1 558 : Plan très général de la route menant à Babylone (axe de la route : fond-gauche avant-droite) : Une foule de chars et de cavaliers court sur la route. (6 1/2)

IT 317 (f) : L'avertissement de la Fille de la Montagne est retardé par les convives. (7)

P 1 559 : Plan d'ensemble d'une rue de Babylone ; le char de la jeune fille entre par l'avant-gauche ; un groupe de bambocheurs l'arrête, tente de monter sur le char ; la jeune fille essaie de les écarter. (7)

P 1 560 (Cache courbe au coin en haut à gauche) : Plan très général des murailles de Babylone (extérieur) ; une troupe de cavaliers et de chars arrive par le fond-gauche et fonce en direction de la Grande Porte. (9)

P 1 561 (= P 1 559) : La Fille de la Montagne se dégage ; un des hommes tombe à terre ; la jeune fille, sur son char, roule rapidement vers le fond-droite. (3 1/2)

P 1 562 (= P 1) : Plan « du berceau ». (3)

IT 318 (c) : Un nouvel appel. (2 + 3)

P 1 563 : Plan américain du compartiment du train où est assis le gouverneur ; l'Agent Bienveillant, la Délaissée et la Petite Chérie entrent par l'avant-droite ; le secrétaire se lève, l'air furieux; l'Agent le rasseoit brutalement ; puis les trois personnages parlent à la fois au gouverneur ; l'Agent désigne la Délaissée, qui fait signe au gouverneur (que c'est bien elle la coupable) ; la Petite Chérie s'agenouille un instant devant lui, et le supplie. (12)

P 1 564 (Cache circulaire) : Plan rapproché du Gouverneur écoutant, surpris et hésitant ; au fond à droite, sa femme, tournée vers lui, le regarde. (1 + 7)

P 1 565 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la Petite Chérie, regardant d'un air suppliant en direction du Gouverneur assis, hors-champ. (1 + 7)

P 1 566 : Plan rapproché du Garçon et du prêtre debout dans la cellule ; l'un et l'autre ont les yeux vers le ciel ; le prêtre soutient le Garçon. (1)

P 1 567 (Cache circulaire) : Gros plan du visage du Garçon, les yeux vers le ciel, l'air douloureux ; un léger sourire passe sur son visage. (5)

P 1 568 (= P 1 566) ; le prêtre prie. (3)

P 1 569 (= P 1 565) : La Petite Chérie plaide devant le Gouverneur ; elle penche la tête sur le côté. (1)

P 1 570 (= P 1 563) : Le Gouverneur, les mains de la Petite Chérie dans les siennes, l'écoute ; puis il se tourne vers son secrétaire à demi-levé, lui donne un ordre ; le secrétaire sort rapidement de l'image par la droite, tandis que le gouverneur se tourne à nouveau vers la Petite Chérie, et la réconforte. (4)

P 1 571 (= P 1) : Plan « du berceau ». (3)

P 1 572 : Plan d'ensemble du char de Cyrus devant la Grande Porte de Babylone ; Cyrus lève son glaive vers le ciel ; la troupe des prêtres entre dans Babylone. (3)

P 1 573 : Plan général de la Porte (vue de l'intérieur de la ville) ; elle s'ouvre ; le Grand-Prêtre de Baal apparaît, à pied, donnant des ordres aux hommes de la porte. (3 1/2)

P 1 574 : Plan très général du festin de Balthazar (plongée) ; une fermeture partielle d'iris isole un char traversant la foule des convives. (4 1/2)

P 1 575 (Cache circulaire) : Plan général (plongée) du char de la Fille de la Montagne traversant la foule des convives. (1 + 7)

P 1 576 : Plan moyen : le char de la Fille de la Montagne, immobile ; la jeune fille en descend, échappe à un homme qui cherche à l'arrêter, court vers la gauche ; à l'arrière-plan, des convives regardent. (2 + 9)

P 1 577 : Plan d'ensemble d'un groupe de convives autour de Balthazar et de la Princesse Bien-Aimée, assis ; la Fille de la Montagne apparaît à droite, courant vers Balthazar ; un homme la ceinture à bras le corps ; elle se débat, les bras tendus vers Balthazar ; l'homme la lâche ; elle tombe à genoux. (2 + 13)

P 1 578 : Plan rapproché de la Fille de la Montagne, agenouillée vers Balthazar ; avec de grands gestes, elle explique (ce qu'elle a vu). (2 1/2)

P 1 579 : Plan moyen : Balthazar, à demi-allongé sur sa couche, écoute la jeune fille, qui continue de manière véhémente ses explications. (2)

IT 319 (f) : Tandis que Balthazar doute, l'armée de Cyrus pénètre par les portes laissées ouvertes par les prêtres. (8)

P 1 580 (= P 1 572) : A l'avant-gauche, le char de Cyrus, qui observe ses troupes pénétrant rapidement, en arrière-droite, dans la grande porte. (2 + 11)

P 1 581 : Plan général de la porte (cadré légèrement plus à gauche que le P 1 573) ; les chars perses entrent dans la ville. (6)

P 1 582 : Plan très général des murailles de Babylone ; les fantassins de l'armée perse entrent en courant dans la ville. (6)

P 1 583 : Plan moyen : dans une maison des quartiers populaires ; un homme, portant casque et bouclier, va précipitamment vers la porte, à l'arrière-plan, et sort ; à gauche, adossée contre le mur, une femme accroupie. (1 + 12)

(Note : Ce plan n'est pas mentionné par Th. Huff ; Cf. l'Avertissement.)

P 1 584 : Plan d'ensemble d'une rue de Babylone ; la foule des chars perses déferle. (1 + 5)

P 1 585 : Plan d'ensemble d'une rue de Babylone ; à l'arrière-plan, un grand mur orné d'une frise ; dans la rue, les chars perses avancent (gauche-droite) ; un groupe de soldats babyloniens, luttant contre eux, recule pas à pas. (1 + 12)

P 1 586 : Plan général d'une place de la ville ; un groupe de Babyloniens, surpris au milieu de la fête, semblent affolés par l'arrivée (depuis l'arrière-plan) d'une troupe de cavaliers perses ; ils s'écartent rapidement de leur passage. (1 + 10)

P 1 587 (= P 1 586) : Les Babyloniens se sont écartés ; les soldats perses arrivent en avant-plan. (2 + 11)

IT 320 (f) : Balthazar, enfin, est convaincu par ses propres serviteurs. (3)

P 1 588 (= P 1 577) : Un homme arrive par la droite, s'agenouille devant Balthazar, lui parle ; Balthazar se lève, vient en avant-plan, l'épée à la main, donne des ordres ; on lui apporte un bouclier. (13 1/2)

P 1 589 (En avant-plan, en amorce, formant presque cache, une arcade et deux piliers) : Plan très général (plongée) de la grande salle du festin de Balthazar ; la troupe des danseurs court sur la partie droite de l'escalier ; dans la foule des convives, mouvements divers. (6 1/2)

P 1 590 : Plan moyen d'un groupe de jeunes filles dans le Temple de l'Amour ; à l'avant-plan, quelques-unes sont allongées sur des coussins, dans une pose alanguie et, comme réveillées, s'étirent ; derrière elles, d'autres jeunes filles, debout, regardent vers la gauche d'un air effrayé, et se tordent les bras. (3)

P 1 591 : Plan américain d'un groupe de convives ; l'un d'entre eux saisit une épée et sort par la gauche d'un air résolu; une jeune fille, l'air effrayé, le regarde partir. (3 1/2)

P 1 592 (= P 1 590) : La jeune fille allongée à l'avant-plan s'est rassoupie ; derrière, les autres, en pleine panique, tournent dans tous les sens, les bras au ciel ; à côté de la jeune dormeuse, un homme tombe sur les coussins (ivre-mort). (5 1/2)

P 1 593 (Cache en arc gothique) : Plan américain du garde du corps de Balthazar ; un bouclier au bras gauche, brandissant une épée, il charge vers l'avant. (2 1/2)

P 1 594 (= P 1 588) : Balthazar, brandissant son épée, sort par la gauche, suivi de son garde du corps ; la Princesse Bien-Aimée, dans sa robe d'apparat, fait quelques pas vers l'avant, lève les bras au ciel et les rabaisse, plusieurs fois, d'une manière emportée et presque incantatoire, ameutant les convives autour d'elle. (8)

P 1 595 (Léger cache ovale) : Plan américain : Balthazar, et son garde du corps, suivis de deux guerriers, descendent un escalier ; ils s'arrêtent en avant-plan, brandissent leurs épées et sortent en courant par la gauche. (7 1/2)

IT 321 (f) : Balthazar trouve seulement douze gardes pour défendre les portes de son palais contre les hordes de Cyrus. (7 1/2)

P 1 596 : Plan général de la place devant la porte d'entrée du palais : la porte, à droite ; au centre un mur avec une sculpture représentant un dragon ailé ; plusieurs chars perses arrivent par le fond gauche ; les Babyloniens s'enfuient dans toutes les directions. (2 +2)

P 1 597 : La porte du palais : plan moyen : Balthazar, à la porte, agite son épée, et, suivi de son garde du corps et des soldats, va vers l'avant-plan, où ils se mettent en ligne. (6)

P 1 598 (Caches verticaux) : Plan américain de Balthazar, les bras en l'air, brandissant son épée et son bouclier. (2 +10)

P 1 599 (= P 1 597) : Des ennemis arrivent par l'avant-gauche, armés de lances, épées et boucliers ; le corps à corps s'engage. (5 1/2)

P 1 600 (Légers caches horizontaux) : Plan général du combat aux portes du palais ; de nouveaux soldats perses arrivent par la gauche. (3 1/2)

P 1 601 : Plan d'ensemble de la porte du palais (vue de l'intérieur) : Balthazar et la ligne de soldats tentent d'arrêter les soldats perses ; un des guerriers tombe. (1 + 4)

P 1 602 (= P 1 594) : La Princesse, un bras levé, regarde vers la gauche ; puis, avec de grands gestes, elle mime le combat, avec emportement, faisant semblant de porter des coups de taille avec une épée. (7)

P 1 603 : Répétition du P 1 591. (3)

IT 322 (f) : Le vain appel de la Princesse. (3 1/2)

P 1 604 (Cache circulaire) : Plan moyen de la Princesse ; avec des gestes énergiques, elle exhorte (vainement, les convives hors-champ). (2 + 14)

P 1 605 (Cache horizontal au bas de l'image) : Plan général d'une partie de la salle du festin : la foule des convives s'agite sur place, lève les bras au ciel, se lamente, etc. (2 + 14)

P 1 606 : Plan moyen de plusieurs convives ; l'un d'eux, en avant-plan, titube ; en arrière-plan, les gens courent dans tous les sens, sans but ; à l'avant-droite, l'ours décoré de fleurs saute de la table où il était assis (et disparaît par l'avant-droite). (3)

P 1 607 (= P 1 604) : La Princesse tombe à genoux, jambes écartées, lève la tête (en direction de la statue d'Ishtar, hors-champ), tend les bras vers elle, regarde avec horreur vers la gauche, se recule du buste, se couvre les yeux de la main, tremble, tend à nouveau les bras (vers la statue), (lui) désigne la gauche (la direction de la bataille), se ravance, joint les mains. (12 1/2)

P 1 608 (Caches verticaux) : Plan moyen de la grande statue d'Ishtar, environnée de fumées d'encens ; une auréole de lumière vacille derrière la tête de la statue. (1 + 7)

(Note : Plan manquant dans la description de Th. Huff.)

P 1 609 (= P 1 607) : La Princesse, les mains tendues vers la statue (hors-champ), se tourne lentement vers la bataille (hors-champ), recule avec horreur, crie, se tourne à nouveau vers Ishtar, l'appelle à l'aide avec de grands gestes des bras. (10 1/2)

P 1 610 : Plan d'ensemble de la bataille à la porte du palais. (0 + 12)

P 1 611 : Plan américain ; la Fille de la Montagne, à gauche, devant un mur couvert de sculptures, bande son arc, et tire une flèche vers la droite. (3 1/2)

P 1 612 (= P 1 597) : La bataille à la porte. (2 + 1)

P 1 613 (= P 1 611) : La Fille de la Montagne tire une nouvelle flèche. (6)

P 1 614 (= P 1 601) : Balthazar, tenu par son garde du corps et un soldat, est ramené par eux en arrière de la ligne du combat (vers la droite). (0 + 15)

IT 323 (f) : Pour épargner à Balthazar la disgrâce d'une captivité, ils le renvoient à son trône. (12)

P 1 615 (= P 1 614) : ils sortent de l'image par la droite. (1 + 3)

IT 324 (f) : Au seuil de la mort.

L'adieu. (2)

P 1 616 (= P 1 595) : Les deux guerriers lâchent Balthazar, qui commence à gravir les marches vers la droite ; le Garde du Corps le rattrape, lui saisit la main, qu'il embrasse ; Balthazar se tourne vers lui ; ils tombent dans les bras l'un de l'autre et s'embrassent ; puis Balthazar, montant l'escalier, disparaît à droite, tandis que le Garde du Corps tend les bras en sa direction, avant de se retourner vers l'avant-gauche, de dégainer son épée d'un geste puissant, et de sortir en courant par la gauche. (20)

P 1 617 (Léger cache circulaire) : Plan de demi-ensemble ; à l'avant : la Princesse ; derrière elle, plusieurs jeunes filles ; Balthazar entre à reculons par la gauche, se retourne ; la Princesse se jette dans ses bras. (4 1/2)

P 1 618 : Plan moyen des deux personnages enlacés ; la Princesse se dégage, Balthazar regarde vers la gauche ; elle ramasse à terre l'épée que Balthazar avait laissée tomber, la lui remet dans la main, la dirige vers son propre ventre ; Balthazar abaisse son épée ; ils s'enlacent à nouveau. (9 1/2)

P 1 619 (= P 1 615) : A la porte du palais, le garde du corps reste seul à combattre contre les Perses. (1 + 5)

P 1 620 : Plan rapproché de la Fille de la Montagne ; elle tire une flèche (vers la gauche), et, criant d'excitation, en prend une autre dans son carquois. (Fermeture d'iris partielle.) (3)

P 1 621 (Caches latéraux) : Plan américain d'un soldat perse tirant une flèche (vers la droite). (1 1/2)

P 1 622 : Plan rapproché de la Fille de la Montagne, une flèche dans le sein gauche ; elle vacille de souffrance, étreint sa blessure, bascule vers la droite, s'appuyant au mur. (6)

P 1 623 (Cache circulaire) : Plan moyen : la jeune fille tombe lentement à genoux, le visage tourné vers le mur. (2 1/2)

P 1 624 : Plan d'ensemble : Balthazar et la Princesse, debout devant un trône, tiennent une épée et un poignard et s'apprêtent à s'en percer de concert ; à droite, légèrement en retrait, un eunuque immobile ; et, assis à terre, un groupe de jeunes filles (esclaves ou favorites) aux mines effrayées ; la Princesse fait signe à l'eunuque qui tire son épée, puis elle se penche vers les jeunes filles. (11)

IT 325 (f) : « L'honneur commande que vous alliez avec votre roi dans l'antre de la mort de Allat. Allons ! » (8)

P 1 625 (Caches verticaux) : Plan américain de Balthazar et de la Princesse ; Balthazar, l'épée à la main, regarde fixement en avant ; la Princesse, tournée vers la droite (vers les jeunes filles, à droite), lève les bras au ciel, puis les rabaisse vers elles. (2 + 9)

P 1 626 (Léger cache circulaire) : Plan américain de trois des jeunes filles assises à terre ; tournées vers la gauche, elles protestent, épouvantées. (3)

P 1 627 (= P 1 624) : La Princesse exhorte les jeunes filles ; l'une d'elles se traîne à terre ; la Princesse se penche vers elle, la relève vivement, et la présente à l'eunuque, qui lui enfonce son épée dans le ventre ; la Princesse lâche le cadavre et se tourne vers les autres jeunes filles. (11)

P 1 628 : Plan américain des jeunes files, se blotissant les unes contre les autres. (2 + 13)

P 1 629 (Léger cache circulaire) : Plan américain d'un groupe de soldats perses (de profil), avançant vers la porte, leurs lances en avant. (1 + 6)

P 1 630 : Plan d'ensemble de la porte du palais ; le garde du corps lutte seul contre tous les assaillants. (2 + 10)

P 1 631 (Léger cache circulaire) : Plan moyen du garde, faisant rageusement de grands moulinets avec son épée. (4)

P 1 632 : Plan de demi-ensemble : le garde lutte contre les assaillants ; un Perse tombe. (3)

P 1 633 (= P 1 608) : La statue d'Ishtar. (1 + 1)

(Note : plan absent de la plupart des copies « modernes » ; cf. l'Avertissement.)

P 1 634 : Plan américain de Balthazar, tenant haut son épée, dont la pointe est dirigée contre sa poitrine, et de la Princesse, tenant un poignard ; ils se regardent, puis la Princesse se perce le sein gauche et vacille ; Balthazar regarde droit devant lui, et va pour se frapper également. (12)

P 1 635 (= P 1 632) : Le garde continue à se battre contre une nuée d'ennemis. (3 1/2)

P 1 636 : Plan moyen : un ennemi arrive à contourner le garde, et lui enfonce sa lance dans le dos ; le garde lâche son épée, et tombe d'une masse en avant ; les soldats perses se ruent à l'intérieur du palais. (5 1/2)

P 1 637 (= P 1 574) : Plan très général (plongée) de la grande salle du festin ; les Babyloniens courent rapidement vers la partie droite de la salle ; les soldats perses apparaissent au fond à gauche. (8)

P 1 638 : Plan d'ensemble de la porte d'entrée du palais ; plusieurs chars arrivent par le fond-gauche, et entrent dans le palais. (3)

P 1 639 (= P 1 637) : Les soldats perses arrivent en foule à l'intérieur du palais ; les Babyloniens sont massés dans la droite de la salle. (4 1/2)

P 1 640 (Léger cache circulaire) : Plan d'ensemble : le char de Cyrus, suivi de cavaliers, entrent dans le palais (de l'arrière-plan-gauche) en avant-droite). (2 + 9)

P 1 641 : Plan d'ensemble : le char de Cyrus arrive à la hauteur du trône de Balthazar et s'arrête ; l'air est saturé de fumée et de poussière. (4 1/2)

P 1 642 : Plan de demi-ensemble : un soldat perse entre par l'avant-droite, et, enjambant les cadavres des jeunes filles sur le sol, s'approche du trône où Balthazar est assis, immobile; à droite de lui, la Princesse Bien-Aimée, appuyée contre le trône, le regard fixe ; un deuxième soldat entre par le fond-droite. (3 1/2)

P 1 643 (Cache circulaire doux) : Plan américain : les deux soldats regardent Balthazar et la Princesse, morts, les yeux ouverts, la tête penchée l'un vers l'autre. (3)

P 1 644 (Cache circulaire) : Plan américain de Cyrus, debout sur son char, brandissant une épée ; il regarde vers la gauche (les deux morts), et abaisse son épée. (3 1/2)

P 1645 (= P 1643) : Les deux soldats se tournent vers l'avant (vers Cyrus, hors-champ), et s'inclinent. (4)

P 1646 (cache circulaire) : Plan rapproché du Grand-Prêtre de Baal ; avec un geste rageur du bras droit, il dit : (1 + 10)

IT 326 (a) : « Gloire à Dieu ! Longue vie à Cyrus, Roi des Rois, et Seigneur des Seigneurs ! » (10)

P 1647 (= P 1646) : Le Prêtre, avec un rictus méchant, brandit son sceptre en forme de faucille. (3)

P 1648 (= P 1605) : Plan général d'une partie de la grande salle du festin ; la foule des convives babyloniens s'incline vers l'avant-gauche (devant son nouveau maître). (4)

P 1649 (cache horizontal au bas de l'image) : Plan d'ensemble : à gauche, le trône, les cadavres de Balthazar et de la Princesse ; à droite, assise sur le sol, adossée contre un meuble, la Fille de la Montagne, moribonde ; elle lève lentement la tête vers Balthazar. (2 + 1)

P 1650 (cache circulaire) : Gros plan du visage de la Fille de la Montagne, le regard vers la gauche, portant une expression de souffrance. (6)

P 1651 (léger cache circulaire) : Plan américain de Balthazar et de la Princesse, dans les postures où la mort les a figés. (5 1/2)

P 1652 (= P 1650) : la jeune fille, de souffrance, ferme les yeux ; elle appuie sa tête contre le meuble ouvragé qui est derrière elle. (5 1/2)

P 1653 (cache semi-circulaire, isolant, à droite), en plan américain, la Fille de la Montagne, appuyée contre le meuble, se tenant le sein gauche ; son bras retombe, son corps s'affaisse légèrement, elle est morte ; un temps, puis l'iris s'élargit lentement vers la gauche, découvrant, sur le sol à côté de la jeune fille, le couple de colombes blanches attelé au char miniature. (Fermeture en fondu.) (26)

P 1654 (= P 1539) : les armées perses occupent la place. (Fermeture en fondu.) (3)

P 1655 (= P 1) : Plan « du berceau ». (2 + 5)

P 1656 : Plan général du train arrivant dans une gare. (Vers l'avant-gauche.) (1 + 10)

P 1657 (= P 1570) : Plan américain : dans le compartiment du gouverneur ; à droite, debout, impatients, le secrétaire, l'Agent Bienveillant, la Délaissée et la Petite Chérie ; à gauche, assis, le gouverneur plie un papier (la grâce du Garçon), le donne à son secrétaire, qui l'empoche rapidement ; puis, sauf le Gouverneur, tous les personnages, y compris sa femme, sortent rapidement par l'avant-droite ; le gouverneur les regarde partir, un journal à la main. (7)

P 1658 (= P 1656) : Le train s'arrête (la locomotive en avant-gauche). (2 + 5)

P 1659 : Plan moyen d'une portière du train ; le secrétaire, la Petite Chérie, puis l'Agent et la Délaissée et la femme du gouverneur descendent précipitamment sur le quai, et sortent par l'avant-gauche ; debout sur le quai, un employé du chemin de fer, en veste blanche, les regarde. (3 1/2)

P 1660 : Plan moyen d'une auto à l'arrêt ; venant de l'arrière-gauche, les personnages grimpent rapidement dans la voiture, qui démarre et quitte l'image par la gauche ; le secrétaire, resté sur le trottoir, retourne en arrière-gauche. (6)

P 1661 : Plan américain du Garçon marchant lentement dans un couloir de la prison, les yeux baissés, encadré par trois gardiens et par le prêtre, qui lit un livre de prières ; un travelling arrière accompagne le mouvement ; tout à coup, le prêtre lâche son livre, chancelle, porte une main à sa tête ; un des gardiens le soutient alors qu'il va tomber ; le prêtre se ressaisit, secoue la tête ; le gardien lui ramasse son livre de prières ; le Garçon s'est retourné pour observer l'incident. (17 1/2)

P 1662 (Scène de nuit ; plan originellement teinté en rouge) : Plan très général de la Crucifixion au Golgotha ; le ciel, à droite, est très lumineux ; à gauche, sur la colline, une foule de gens regardent et tendent les bras vers les croix en haut de la colline ; l'avant-plan, d'abord sombre, s'éclaire légèrement et montre, en amorce, d'autres personnages tournés vers Jésus. (37 1/2)

P 1663 : Plan d'ensemble (légère plongée) de la voiture de la Petite Chérie roulant rapidement dans une rue ; un travelling arrière accompagne le mouvement. (4 1/2)

P 1664 (= P 1303) : Plan général de la salle des exécutions ; le Garçon, toujours accompagné des trois gardiens et du prêtre, se dirige vers l'escalier du gibet. (2 1/2)

P 1665 : Plan moyen : une cabine téléphonique à l'intérieur de la gare ; une femme et un enfant, à gauche, sont assis sur un banc ; le secrétaire du gouverneur entre en courant par la gauche, et pénètre dans la cabine ; le suivant, deux employés de chemins de fer apparaissent à leur tour, et viennent écouter à la porte de la cabine. (2 + 6)

P 1666 (cache circulaire) : Plan rapproché serré du secrétaire, en train de téléphoner (vu à travers la vitre de la cabine). (1 + 11)

P 1667 (= P 1664) : Le Garçon, toujours accompagné, monte l'escalier du gibet, et arrive sur la plate-forme. (1 + 1)

P 1668 : Plan moyen : le Garçon, arrive sur la plate-forme, légèrement chancelant, le visage vers le sol ; le prêtre, d'un air apitoyé, le prend par les épaules et l'aide à avancer vers le nœud coulant, qui pend en avant-droite ; ils s'immobilisent derrière la corde ; un des gardiens s'accroupit et lie les jambes du Garçon ; un autre le saisit par le bras gauche. (6 1/2)

P 1669 (cache circulaire) : Plan rapproché du Garçon, qui regarde à gauche et à droite d'un air effrayé. (1 + 3)

P 1670 : Gros plan du visage du Garçon : il regarde vers le haut, la bouche ouverte, et chancelle. (4)
(Note : Plan manquant à la plupart des copies « modernes » ; cf. l'Avertissement.)

P 1671 (= P 1668) ; deux gardiens lui attachent les mains sur les côtés ; le prêtre, tourné vers le Garçon (qui a les yeux fermés), lui lit une prière. (1 + 13)

P 1672 (= P 1666) : Le secrétaire du gouverneur parle frénétiquement au téléphone. (1 + 7)

P 1673 (Léger cache circulaire) : Une salle de la prison ; plan américain : un gardien saisit un téléphone sur une table à l'avant-droite, et répond avec nonchalance. (2 + 11)

P 1674 (= P 1672). (2 + 14)

P 1675 (= P 1673) : Le gardien, surexcité, répond rapidement, raccroche, pose le téléphone sur la table, et court vers l'arrière-plan, croisant un autre gardien qui, alerté, vient vers l'avant. (2 + 9)

P 1676 (= P 1671) : Les deux gardiens achèvent d'immobiliser les bras du Garçon avec des courroies ; le prêtre lit des prières ; le Garçon vacille. (7)

P 1677 (Ouverture en fondu) : Plan d'ensemble d'un couloir de la prison ; le gardien (celui du téléphone) apparaît au fond, et court à toute vitesse vers l'avant ; il lève un bras vers l'avant-gauche en criant « Non ». (Fermeture en fondu.) (3)

P 1678 (Léger cache circulaire) : Plan moyen de la partie droite de la plate-forme du gibet ; les trois hommes (aux couteaux) se tiennent derrière un écran, qui cache la table et les ficelles ; à droite, l'exécuteur en civil regarde vers le bas, puis fait signe vers la gauche de continuer les préparatifs de l'exécution. (2 + 15)

P 1679 (= P 1667) : Le gardien « au téléphone » arrive en courant au milieu de la salle des exécutions, lève un

bras, grimpe l'escalier de l'échafaud à toute vitesse. (3)

P 1680 (= P 1678) : Il arrive à côté de l'exécuteur en civil, lui parle, le bras tendu vers la gauche ; l'autre, sans l'écouter, sort son oignon de la poche de son gilet, le regarde. (5)

P 1681 : Plan d'ensemble de l'extérieur de la prison ; la voiture arrive et s'arrête devant le bâtiment ; la Petite Chérie, l'Agent, la Délaissée et la femme du gouverneur en descendent. (4)

P 1682 : Plan moyen : les personnages entrent par la droite, s'arrêtent devant la porte (grillée) de la prison, appellent (pour qu'on leur ouvre). (1 + 13)

P 1683 (= P 1680) : L'exécuteur regarde sa montre, et, sans faire attention au gardien qui proteste, fait signe (vers la gauche), de procéder à l'exécution. (4 1/2)

P 1684 (= P 1676) : L'un des deux gardiens enfile une cagoule noire sur la tête du Garçon ; l'autre lui passe le nœud coulant autour du cou. (2 + 14)

P 1685 (= P 1682) : La porte de la prison s'ouvre ; les quatre personnages entrent rapidement. (2)

P 1686 (= P 1684) : les deux gardiens ajustent le nœud coulant autour du cou du Garçon. (1 + 5)

P 1 687 (Cache circulaire) : Plan rapproché des trois bourreaux tenant leurs couteaux au-dessus des ficelles ; d'un même geste, ils baissent la main. (4)

P 1 688 : Gros plan des mains, tenant les couteaux juste au-dessus des ficelles, prêtes à les trancher. (2 + 12)

P 1 689 (= P 1 679) : L'Agent Bienveillant, suivi de la Petite Chérie et de la Délaissée, arrive en courant, les bras au ciel, dans la salle des exécutions ; l'exécuteur fait signe à ses aides de rester immobiles. (0 + 14)

P 1 690 : Plan américain de l'Agent Bienveillant (de dos), criant et agitant les bras vers le haut à droite (vers l'exécuteur) ; dans sa main droite, il brandit un papier (la grâce du Garçon). (3)

P 1 691 (= P 1 683) : L'exécuteur tend le bras vers ses aides (hors champ, à gauche), leur ordonne (de s'arrêter), écoute l'Agent Bienveillant (hors champ, en bas, à l'avant-gauche). (2 + 12)

P 1 692 (= P 1 686) : Le prêtre, avec un grand sourire, se tourne vers l'avant et écoute l'Agent (hors champ, en bas) ; les deux gardes immobiles, maintiennent le nœud coulant autour du cou du Garçon. (2 1/2)

P 1 693 (= P 1689) : L'Agent grimpe en courant l'escalier de l'échafaud ; en bas, les deux femmes cherchent à le suivre ; un homme les en empêche. (1 + 15)

P 1 694 (= P 1 691 ; cache légèrement plus large) : L'Agent entre en courant par la gauche et montre le papier à l'exécuteur, qui le lit. (2 + 3)

P 1 695 (= P 1 687) : Les trois bourreaux regardant droit devant eux, tiennent toujours leurs couteaux au-dessus des ficelles. (1 + 10)

P 1 696 (= P 1 688) : Leurs mains tremblent ; les couteaux affleurent les ficelles. (2 + 5)

P 1 697 (Léger cache circulaire) : Plan américain : la Petite Chérie, cherchant à aller sur la plate-forme, est retenue par un homme ; elle lève les bras au ciel, puis se cache le visage dans ses mains ; à ses côtés, la Délaissée et la femme du gouverneur, laquelle prend la Petite Chérie dans ses bras. (2 + 13)

P 1 698 (= P 1 694) : L'exécuteur lit le papier, puis se tourne vers la gauche, et donne l'ordre (d'arrêter l'exécution). (4)

P 1 699 (= P 1 693) : Les gardiens enlèvent le nœud coulant du cou du Garçon ; dans la salle, les gens s'agitent, lèvent les bras. (2 + 4)

P 1 700 (Cache circulaire) : Plan rapproché du Garçon ; on lui enlève la cagoule ; il a l'air fortement surpris, légèrement ébloui ; il vacille et manque de tomber en arrière ; les gardes le retiennent ; l'Agent Bienveillant apparaît par la droite et le prend par le bras. (3)

P 1 701 (= P 1 699) : Le Garçon, tenu d'un côté par l'Agent Bienveillant, de l'autre par le prêtre, descend rapidement l'escalier de l'échafaud. (Fermeture en fondu.) (3 1/2)

P 1 702 (Ouverture en fondu) : Plan américain : en arrière-plan, immobiles, l'Agent, le prêtre et la femme du gouverneur regardent avec attendrissement, en avant-plan le Garçon s'avancer lentement vers la Petite Chérie ; il lui pose les mains sur les épaules, l'air complètement éberlué ; un instant, il semble sur le bord des sanglots ; elle se tourne vers le prêtre, lui demande (si elle rêve) ; le prêtre secoue la tête négativement ; la Petite Chérie saute au cou de son mari, l'embrasse, lui caresse les joues, lui passe la main dans les cheveux, l'embrasse à nouveau ; enlacés, ils sortent par l'avant-gauche, suivis par le prêtre, la femme du gouverneur, l'Agent, la Délaissée et d'autres, qui tous (sauf la Délaissée, qui garde les yeux fixés sur le sol d'un air maussade), les regardent (hors champ), d'un air réjoui. (Fermeture d'iris partielle.) (35)

IT 327 (c) : Quand les canons et les barreaux de prison forgés dans les feux de l'intolérance — (10)

P 1 703 : Plan très général d'un champ de bataille ; venant de la droite et de la gauche, deux armées courent l'une contre l'autre ; des fumées de canonnades ; plusieurs éclairs tombent du ciel. (13)

P 1 704 (Cache circulaire) : Plan d'ensemble du corps à corps des deux armées ; à l'avant-plan, deux soldats se battent à la baïonnette ; l'un d'eux tombe.
(Note : Les costumes des soldats ressemblent fort à ceux de la guerre de Sécession, sans que la chose puisse être garantie.) (3)

P 1 705 (Cache ovale) : Plan d'ensemble : un grand canon en train de tirer ; abondante fumée ; à droite, un char passe ; à l'arrière-plan, dans la plaine, des soldats courent dans tous les sens. (4 1/2)

P 1 706 : Plan très général du bombardement d'une grande ville ; dans le ciel, des ballons dirigeables ; des immeubles, bombardés, explosent. (8)
(Note : Ce plan, tourné avec maquettes et surimpressions, manque à presque toutes les copies « modernes » ; cf l'Avertissement ».)

P 1 707 : Plan général : dans la cour d'une prison ; une foule de prisonniers, vêtus de costumes rayés, tournés vers la droite, agitent le poing vers le mur de la prison. (4)

P 1 708 (= P 1 703) : Dans le ciel, au-dessus du champ de bataille, apparaît, en surimpression, immobile, une foule d'anges vêtus de blanc. (2 + 9)

P 1 709 (= P 1 704) : Plan d'ensemble du corps à corps (reprise du P 1 704) ; à l'avant-plan, un des deux soldats tombe ; l'autre lève haut son fusil et va pour le percer de sa baïonnette ; tout à coup tous les combattants s'immobilisent dans leurs postures. (6)

P 1 710 : Plan très général du ciel au-dessus du champ de bataille ; les légions des anges, en surimpression, apparaissent, orbe par orbe ; l'empyrée finit par remplir le ciel tout entier. (4 1/2)

IT 328 (c) : Et qu'un parfait amour fera advenir la paix pour toujours — (16 1/2)

P 1 711 (= P 1 709) : Les combattants, immobiles, regardent vers le ciel et lâchent leurs armes. (4)

P 1 712 (= P 1 708) : L'empyrée au-dessus du champ de bataille ; les combattants lâchent leurs armes. (5 1/2)

P 1 713 (Ouverture en fondu) : Plan moyen d'un groupe de gens, l'air heu-

reux et gai, dans la nacelle d'un dirigeable. (Fermeture en fondu.) (11)

P 1714 : Plan général du ballon dirigeable volant au milieu des nuages. (4)

(Note : Les P 1713 et 1714, de même que le P 1706, manquent à presque toutes les copies « modernes ».)

IT 329 (c) : Au lieu de murs de prison — Des champs couverts de fleurs épanouies. (6 1/2)

P 1715 : Plan général de l'extérieur d'une prison, sur fond noir ; depuis le haut de l'image, des faisceaux de lumière descendent progressivement vers la prison. (1 + 9)

P 1716 (= P 1707 ; ouverture en fondu) : Les prisonniers agitent le poing en direction du mur ; puis, d'un même mouvement, ils courent vers lui et disparaissent en passant au travers. (4)

P 1717 (= P 1715) (Fondu enchaîné). (4)

P 1718 (Cache ovale) : Plan général d'un champ fleuri ; à l'horizon, quelques collines. (4)

P 1719 : Plan général d'un groupe de gens se promenant dans les champs ; en avant-plan, quelques travailleurs Noirs ; des nuages dans le ciel. (1 + 15)

(Note : Plan manquant à la plupart des copies « modernes » ; cf l'Avertissement.)

P 1720 : Plan très général du champ de bataille ; dans le ciel, séparé de la terre par une forte ligne de nuages, l'empyrée ; des gens vont et viennent. (2 + 11)

P 1721 : Plan général : des gens se promènent dans un pré, par couples ; des enfants courent et dansent ; à gauche, un canon couvert de fleurs. (1 + 14)

P 1722 : Plan rapproché d'un petit garçon et d'une petite fille (de 5 ans environ), vêtus de blanc ; la petite fille cherche à attraper un papillon ; le petit garçon lui met une fleur dans les cheveux ; elle prend la fleur, envoie un baiser au garçon, sourit ; il l'attire brusquement vers lui et l'embrasse ; à l'arrière-plan, des gens endimanchés se promènent. (10)

P 1723 (= P 1721). (1 + 3)

P 1724 (= P 1912) : Sur le champ de bataille, les soldats agitent les bras en l'air (en signe de joie et d'allégresse) ; l'empyrée s'estompe progressivement, tandis qu'apparait dans le ciel une grande croix de lumière resplendissante. (16)

P 1725 : Plan moyen de la jeune femme balançant le berceau (cf P 1). (Fermeture en fondu.) (5)

IT 330 : FIN. (5 1/2)

(Texte établi par P. Baudry.)

Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse

par Christian Metz

1. Le film discontinu

Dans les films actuels de facture classique, les procédés dits « de ponctuation » jouent un rôle plus effacé qu'aux débuts du cinéma. Ils se contentent de marquer les séparations jugées nécessaires, sans trop attirer l'attention sur eux-mêmes. Parsemant le film, ils lui apportent (ou plus exactement, ils contribuent à lui apporter) ce minimum d'articulations nettes sans quoi aucun discours de quelque longueur ne serait possible. Ils ont ainsi leur part dans la « clarté » du film, mais une part dont il faut prendre la mesure sans la surestimer.

Aux premiers temps du cinématographe, on croyait davantage à une *langue* du film, distincte des langues proprement dites mais conçue sur leur modèle. Aussi l'appareil visible des signes de ponctuation était-il plus imposant qu'aujourd'hui. C'était l'époque des caches, des iris, des rideaux. Plus importante encore que la référence à la *typographie* (qui n'a été rationalisée qu'après coup, par des théoriciens), fut l'obsession théâtrale qui marqua la pratique des premiers cinéastes. On sait que beaucoup de films anciens étaient formés d'une suite de « tableaux » simplement juxtaposés ; chacun d'eux était un petit moment scénique — un « infime instant de théâtre », comme dit André Malraux[1] —, et la distance axiale entre la caméra et la « scène » (c'est-à-dire la grosseur du plan) ne variait pas à l'intérieur d'un tableau ; dans bien des cas, elle ne variait même pas d'un tableau au suivant. Ce principe de distance

1. *Esquisse d'une psychologie du cinéma.* Première parution dans *Verve* (1940, II-8). Tiré à part : Gallimard, 1946. Repris pour constituer le chapitre « Cinéma » du *Musée imaginaire* (dans *Psychologie de l'art*). Reproduit dans le recueil de Marcel L'Herbier, *L'intelligence du cinématographe* (Corréa, 1945), p. 372-384. Passage cité : p. 377.

invariable était un héritage direct du théâtre, Béla Balázs l'a bien montré[2]. Voilà dans quel contexte a pris naissance la « ponctuation » du cinéma. Il s'agissait d'abord de séparer fortement chaque tableau des autres, pour éviter les confusions dans un type de *texte* encore inhabituel, et aussi dans le souci plus ou moins conscient d'imiter les entractes et les changements de tableaux du théâtre.

C'étaient souvent les intertitres qui assuraient cette articulation syntagmatique. Il semblerait donc que ce fût aux dépens d'une ponctuation proprement filmique. Mais il n'en fut rien, non seulement parce qu'on ne mettait pas d'intertitre à tous les changements de scène, mais plus profondément parce que les intertitres eux-mêmes accréditaient la conception d'une séparation nette et visible, et en somme l'idée du film *discontinu*. Ainsi se répandirent peu à peu des signifiants ponctuatifs qui recouraient à un matériel extra-diégétique sollicitant le regard avec plus ou moins d'insistance : iris (surtout les iris lents), volets (surtout les volets matérialisés[3] : bande blanche, etc.), caches divers, rideaux. Ce dernier procédé, il va sans dire, est encore plus théâtral que les autres, même dans les cas où il ne reproduit pas exactement un rideau de théâtre. La fréquence et la variété de ces signes — qui coexistaient déjà avec ceux qui leur ont survécu : fondu au noir, fondu-enchaîné, etc. — donna l'impression que l'on disposait de toute une batterie cinématographique de procédés démarcatifs. Dès lors (et par une sorte de chassé-croisé entre le théâtre et le roman), on vit se multiplier les comparaisons avec ce qu'on appelait la « littérature » : en réalité, c'est la typographie que l'on avait en tête (et largement à tort, comme nous le verrons); de toute façon, le terme même de « ponctuation », qui s'est peu à peu imposé, témoigne de cette direction prise par les théorisations spontanées.

Dans la double obsession de la spécificité et de l'équivalence, qui marqua toute une époque de la réflexion sur le film, on rechercha des correspondances terme à terme entre la ponctuation cinématographique et la ponctuation imprimée. Quel est le répondant filmique du point, de la virgule, des deux points, se demandait-on fréquemment. Aujourd'hui encore, c'est par exemple Henri Agel qui affirme[4] (sans insister, mais aussi sans expliquer) que le *volet* équivaut à « Point. A la ligne » : cependant, pourquoi le volet en particulier, et certains fondus ne correspondent-ils pas, eux aussi, à « Point. A la ligne » (dans le même sens, tout relatif, du mot *correspondre*) ?

2. Le film continu

Il y a quelque chose de paradoxal dans ces comparaisons avec la vraie ponctuation. Elles remontent par leurs origines à un « état » du langage cinématographique où les signes de démarcation attiraient l'œil sur eux-mêmes (situation qui s'est aussi perpétuée dans certains films ultérieurs). Or, la ponctuation typographique — celle du livre, donc, et non celle du théâtre — établit des séparations sans briser pour autant la chaîne lue. Si je lis des yeux *Il est venu, puis il est reparti.*, j'évoque mentalement dans le bon ordre les sept mots qui composent l'énoncé, mais je ne prononce pas en esprit « Il est venu virgule puis il est reparti point ». La preuve en est que pour exposer cet exemple même, nous sommes obligés d'employer — comme l'instituteur en situation socialement métalinguistique, au moment de la « dictée » —, non point le signe typographique de la virgule (,), mais le mot *virgule*, qui n'est pas une virgule. C'est donc que la virgule, quand elle est simplement *utilisée* (ce qui est le cas normal), et non *nommée* (= discours sur le langage : discours « autonyme » chez Roman Jakobson[5] ou chez les logiciens), ne sollicite pas l'attention de façon suffisante pour que le lecteur puisse suivre mon actuel raisonnement.

Ce n'est pas que la ponctuation écrite soit un simple artifice très extérieur à la langue, comme le suggère Robert Bataille dans sa *Grammaire cinégraphique*[6], ou qu'elle n'ait qu'à peine son équivalent dans l'expression orale. Car les recherches récentes sur la langue et l'écriture ont mis en évidence une situation beaucoup plus complexe. Il est certain que la ponctuation, dans l'histoire du langage, est venue après le reste : on peut constater par exemple que les sujets faiblement scolarisés, dans leurs échanges écrits (correspondance privée, etc.), arrivent largement à se comprendre avec une ponctuation rare, fantaisiste ou presque absente. Et pourtant les signes de ponctuation, à partir du moment où ils existent, tendent à s'intégrer au fonctionnement général du langage. Très souvent, ils correspondent à une pause importante de l'émission orale (à un silence qu'ils viennent ainsi noter, après coup, par écrit), ou

2. *Theory of the film* (Londres, Dennis Dobson, 1952), tout le chapitre 3, p. 30-32 ("A new form-language").

3. Sur ce point, voir mes *Essais sur la signification au cinéma* (Klincksieck), tome II (1972), texte n° 9, chap. 3.

4. *Le Cinéma* (Paris, Casterman, 1954, 2° éd. 1963), p. 73.

5. « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe » (Harvard University, U.S.A., 1957). Repris in *Essais de linguistique générale* (Paris, Ed. de Minuit, 1963), p. 176-196. Passage cité : p. 178.

6. Lille, Ed. Taffin-Lefort, 1947, p. 6.

encore à certains faits phoniques d'ordre suprasegmental, comme l'intonation interrogative en français, marquée par le point d'interrogation (commutation « Il est venu. »/« Il est venu ? »). Lors même qu'elles ne répondent pas à une variation vocale, les ponctuations typographiques s'organisent en des petits systèmes propres à l'écriture, et encore reliés au langage par ce biais. Ainsi, la dualité du point et du point-virgule, qui n'est pas « justifiée » (sinon bien approximativement, et pas toujours) par deux degrés discrets de longueur dans les pauses de l'énoncé oral, institue par elle-même un paradigme d'écriture où se marquent deux types de séparation : il n'est que d'avoir tenu une plume pour savoir que ces deux signes sont commutables et non substituables, qu'on ne peut employer l'un pour l'autre, et qu'on a besoin des deux. Leur opposition établit deux signifiés spécifiques, distincts de ceux de la langue mais qui viennent s'y ajouter, *idéographiques* donc, mais non point extérieurs au langage, qui ne se réduit pas à la langue[7].

Il reste que, si les signifiés ainsi créés sont aisément repérables, le signifiant /./ ou /;/ ne mobilise pas le regard à son profit, ce qui, bien loin d'opposer le fonctionnement typographique à celui de la langue, constitue au contraire un point de ressemblance entre eux : c'est en effet un trait propre à l'ensemble du langage, et noté depuis longtemps par linguistes et psychologues, que l'esprit du lecteur (ou de l'auditeur) traverse le signifiant sans s'y attarder et va tout droit au signifié : au point que tout l'effort de certaines pratiques contemporaines de l'écriture, qui vise à ébranler la pesanteur de ce séculaire héritage sociologique, se heurte très souvent à l'hostilité ou à l'incompréhension que l'on sait, et qui est de l'ordre de la *résistance :* quelque chose de très profond se trouve atteint dès que le langage cesse de fonctionner comme un simple outil et se hausse à la dignité d'objet intrinsèque. On voit ainsi que la ponctuation agressive des films anciens n'avait rien de spécialement « linguistique », bien au contraire, et que c'est la ponctuation plus retorse propre au découpage classique qui peut autoriser des parallèles, sinon avec l'organisation interne d'un idiome donné, du moins avec certains caractères généraux du langage (langue et/ou écriture).

*

De même que la ponctuation écrite est souvent interprétée comme un mouvement direct de la pensée (impression de *sérier les questions* dans le cas d'un passage à la ligne, sentiment d'un lien transitif et démonstratif dans le cas des « deux points », etc.), et qu'un Eric Buyssens la définissait comme partiellement idéographique[8], de même, au cinéma, la ponctuation classique est ressentie par le spectateur comme un mouvement du regard, selon la formule de Marcel Martin[9]. Je dirais plutôt : un mouvement de la perception ou de l'imagination visuelles (on va voir pourquoi). Dans le fondu au noir, c'est une quasi-perception qui se repose avant de passer à la suite ; dans le fondu-enchaîné — procédé que son fréquent emploi n'a pas dépouillé de toute résonance magique, de toute suggestion d'ubiquité —, c'est plutôt l'imagination qui se déprend progressivement de son objet premier, en même temps qu'elle assure de mieux en mieux sa prise sur un second (La chose est particulièrement sensible lorsque l'enchaîné s'étire un peu longuement, comme dans les films de Joseph von Sternberg avec Marlène Dietrich).

Les codes cinématographiques, qui sont des codes iconiques, sont beaucoup moins « arbitraires » (dans le sens saussurien) que ceux de la langue, et le repérage des signifiés ne peut être mené à bien sans qu'intervienne entre autres considérations celle des caractères propres du signifiant. Non que le fondu ou l'enchaîné soient à proprement parler des signes analogiques, puisqu'ils consistent en effets optiques et non en photographies, et qu'ils ne sauraient donc *représenter* quelque objet[10]. Cependant, ils ne jouent jamais entièrement, dans le film narratif, comme des marques d'énonciation distinctes de ce qui se trouve énoncé, et le spectateur les porte toujours, à des degrés variables, au compte de la diégèse, de l'histoire racontée[11]. Par là, ils participent indirectement de ce type de fonctionnement sémiologique qu'est la représentation analogique. Le fondu et l'enchaîné sont des exemples parmi d'autres de ce qu'est l'impression de réalité au cinéma, parenté avec l'activité fictionnelle de l'imaginaire spectatoriel autant qu'avec l'imaginaire matérialisé dans le film : ce dernier étant dédoublé de la façon la plus irréaliste dans le fondu-enchaîné, et réduit à rien dans l'écran noir. Mais justement, cette allure perceptivement singulière du signifiant ponctuatif va induire des mouvements affectifs qui lui correspondent : on a une sorte de quasi-analogie, d'*affinité impressive* entre un fait de vision (comme le rectangle noir) et une démarche de l'esprit, comme la saisie d'une « cou-

7. Pour ces problèmes, ainsi que leurs répercussions sur la conception du cinéma comme « écriture », voir le chap. XI (« Cinéma et écriture ») de mon ouvrage *Langage et cinéma* (Larousse, 1971).

8. *Les langages et le discours* (Belgique, Bruxelles, 1943, Ed. Office de Publicité), Chap. VI-A, p. 49.52.

9. *Le langage cinématographique* (Paris, Ed. du Cerf, 1955, nº éd. 1962), p. 80.

10. Sur ce point, voir mes *Essais sur la signification au cinéma* (op. cit.), tome II, texte nº 9, chap. 1.

11. Voir même livre, même tome, même texte, chap. 7.

pure ». C'est peut-être une forme culturelle de synesthésie. C'est en tout cas un trait qui rapproche de la ponctuation écrite celle des films classiques, mais qui en éloigne celle des films anciens où la diégèse, plus nettement « brisée », s'évertuait à la scansion théâtrale davantage qu'au liant de la lecture romanesque. Si les parenthèses et les guillemets que l'on trouve dans les livres sont des signes partiellement arbitraires, le point qui sépare deux phrases, le passage à la ligne qui sépare deux paragraphes, le passage à la page qui sépare deux chapitres donnent lieu plus nettement, comme dans les films de fiction romanesque, à des phénomènes d'induction diégétique que favorise la « ressemblance » entre le signifié (appréhension d'une articulation du discours) et le signifiant (perception d'une solution de continuité dans la chaîne noire qui raie la page blanche).

Cette page, restée blanche, à la fin du chapitre, sépare moins brutalement que ne le font vingt minutes d'entracte (de plus, ce n'est pas forcément à cette page-là que les lecteurs choisiront d'interrompre leur lecture, si du moins ils l'interrompent). Quant à la ponctuation du film-roman, elle sépare encore moins que celle du roman. Non que le film soit plus continu que le livre : ce *plus* n'aurait pas grand sens dans le cas d'un livre lu d'un trait et avec attention. Mais il l'est plus radicalement : tout film, en principe, se voit d'un trait. Le film, comme le souligne Etienne Fuzellier[12], est un genre à temps fixe (au sens où l'entendait Thibaudet) ; le théâtre, d'ailleurs, l'est aussi ; mais le temps fixe du film ne comporte pas d'entracte : dans le code, il est fixe-continu, et non point fixe-discontinu. L'abandon des ponctuations de choc est donc une des conséquences de cette évolution du cinéma classique, qu'ont remarquée beaucoup d'auteurs, vers une formule plus romanesque que théâtrale. L'importance de la ponctuation filmique, selon Jean Mitry[13], demeure assez réduite, car le cinéma recherche avant tout la continuité (mais je voudrais montrer qu'une certaine ponctuation est justement compatible avec cette recherche, et en fait même partie) ; de son côté, André Malraux note[14] que le fondu n'a pas la même puissance de disjonction que l'interruption de la représentation théâtrale, ou même que la page blanche interposée entre deux chapitres d'un livre, et il l'explique également par ce souci de coulée narrative qui a acquis un grand poids au cinéma. Il convient évidemment de ne pas prendre ces affirmations dans un sens normatif ou *d'essence* : elles s'appliquent à une époque historique du cinéma, et ce dernier peut changer. Mais elles me semblent justes en tant que constatations d'un *état* qui est encore majoritaire dans les films actuels.

12. *Cinéma et littérature.* Cours professé à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (Editions de l'I.D.H.E.C., 1957, 2 vol.). Devenu un livre (beaucoup plus détaillé) sous le même titre (Paris, Ed. du Cerf, 1964). Passage cité : Première partie du vol. 1 (dans le cours), p. 11-40.

13. *Esthétique et psychologie du cinéma* (Paris, Ed. Universitaires), Tome 1 (1963), p. 157.

14. *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (op. cit.), p. 379 dans la pagination de Marcel L'Herbier (op. cit.).

3. Ponctuation « obligatoire », ponctuation « facultative »

D'après Robert Bataille[15], la grande différence entre la ponctuation cinématographique et la ponctuation écrite tiendrait à ce que la seconde est obligatoire alors que la première ne l'est pas. Il y a évidemment du vrai dans cette remarque, que Marcel Martin reprend à son compte[16], mais le mot « obligatoire » convient mal à la chose et empêche de l'analyser plus avant. Certes, la présence ou l'absence de la ponctuation, dans un texte écrit de quelque longueur, n'est pas matière à appréciation individuelle (si du moins l'on se place dans une tradition « cultivée »). Un écrivain a beau aimer les phrases longues, il ne peut différer indéfiniment, à partir d'un « point », l'échéance du point suivant, et moins encore celle des virgules intermédiaires (dont l'abondance reste néanmoins variable). La ponctuation écrite peut être rare, elle ne saurait être absente (à notre époque, et dans les langues à forte tradition d'écriture). La longueur de la phrase proustienne, d'ailleurs jalonnée de virgules et de parenthèses, ne nous rapproche en rien d'une situation où la ponctuation serait près de disparaître. Dans un film, au contraire (et même si l'absence totale de signifiants ponctuatifs est un cas-limite), la marge de variation dans la fréquence est plus considérable. Un film comme *Muriel* d'Alain Resnais (France, 1963) comporte très peu de ponctuations. Même pour passer d'une séquence à la suivante — articulation particulièrement forte —, divers moyens s'offrent, autres que la ponctuation : sans parler des intertitres du cinéma muet, qui bien souvent constituaient (et éliminaient) la vraie ponctuation, deux séquences peuvent être immédiatement contiguës (= coupe franche), y compris si elles renvoient à des fragments de l'espace-temps diégétique passablement éloignés

15. *Grammaire cinématographique* (op. cit.), p. 63.

16. *Le langage cinématographique* (op. cit.), p. 77-78.

l'un de l'autre. Ce saut un peu abrupt est éventuellement facilité par un raccord dans le mouvement : le héros est en train de gravir les marches d'une passerelle d'avion, nous savons qu'il va à New York pour y rencontrer un associé ; nous le quittons quelques marches avant le haut de la passerelle, à Orly, pour le retrouver l'instant d'après à New York, montant les dernières marches d'un escalier qui mène à une porte vitrée où figure le nom de l'associé (que nous connaissions déjà) : c'est ici la logique d'implication diégétique[17], la « logique de l'histoire », qui permet de faire l'économie de la ponctuation proprement dite (on verra dans un moment que la situation est en fait un peu plus compliquée). D'autres fois, c'est une analogie de contour graphique entre les motifs principaux des deux images contiguës, ou encore un objet présent dans l'une et l'autre, qui viennent faciliter telle ou telle coupe franche un peu vive (sans être pour autant des ponctuations, puisqu'ils contribuent justement à rendre leur absence possible). Le film peut donc différer très longtemps, après un signifiant ponctuatif, l'échéance du suivant ; à la limite, indéfiniment, et c'est en ce sens que la ponctuation cinématographique n'est pas « obligatoire ».

*

A ma connaissance, ce statut « facultatif » n'a jamais été élucidé de façon satisfaisante. On peut dire évidemment (comme je l'ai fait à l'instant, à titre provisoire) que la logique des inférences diégétiques, fonctionnant sur des images analogiques et circonstanciées, rend le récit compréhensible « par lui-même », et superflue la ponctuation ; c'est l'opinion la plus courante à ce sujet. Ce n'est pourtant qu'une explication positive et causale, sans fausseté, mais aussi sans grande portée sémiologique ; il faut chercher plus avant. L'image filmique, le « plan », n'équivaut pas à un mot, mais à un énoncé déjà complexe, comme je l'ai montré par ailleurs[18]. De plus, ce n'est même pas entre chaque plan et le suivant, sauf cas particuliers, qu'il est question pour le cinéma classique d'introduire une ponctuation (ou de s'en abstenir), mais seulement entre des unités plus vastes. Pour l'une et l'autre de ces raisons, les problèmes de ponctuation n'interviennent qu'à l'échelle de segments syntagmatiques de grande taille. Soit un film qui montre un couple descendant de son troisième étage par l'ascenseur, puis se promenant dans la rue : à part recherche d'un effet déterminé, aucune ponctuation ne viendra fragmenter la « scène » de l'ascenseur ni celle de la promenade, mais pour passer de la première à la seconde, un honnête fabricant de films choisira entre un signifiant ponctuatif et son absence : à ce point de la chaîne, dans le code du film à diégèse, le problème de la ponctuation est devenu pertinent. La démarcation matérialisée, s'il y en a une, séparera (ou reliera, car c'est la même chose) deux segments narratifs, fort complexes, dont chacun est susceptible de comporter plusieurs plans : deux « séquences », selon l'expression consacrée, ou encore deux *segments autonomes*, dans le sens précis que j'ai essayé de donner à ce terme en étudiant la « grande syntagmatique » du film narratif[19].

C'est dire que le signal d'articulation ne correspondra en aucune façon à la virgule, au point-virgule, aux deux points, ni même au point, mais bien plutôt au passage à la ligne (changement de paragraphe) ou au passage à la page (changement de chapitre) —, lesquels précisément, dans l'ordre écrit, ne sont pas de véritables ponctuations, mais des articulations de la composition littéraire ou rhétorique, comme telles beaucoup plus « libres » : l'écrivain ne peut pas retarder très longtemps la prochaine virgule, mais il peut écrire des pages entières sans passer à la ligne, s'il désire que ces pages fonctionnent comme un vaste paragraphe unique. Un romancier classique qui décrirait en une quinzaine de lignes le couple dans l'ascenseur aurait pu décider, à l'instar du cinéaste, de considérer la promenade ultérieure des deux personnages comme appartenant au même chapitre, ou inaugurant au contraire le chapitre suivant, et c'est même par son choix de noircir la page jusqu'en bas ou de s'en abstenir qu'il aurait *créé* l'une ou l'autre situation. Ce romancier, au contraire, écrivant « Elise a faim. », n'était pas libre d'y établir une phrase ou deux, ni de choisir entre cette graphie et (par exemple) « Elise a. Faim. ».

Il n'est donc pas tout à fait exact d'opposer la ponctuation écrite, obligatoire, à la ponctuation filmique, facultative, car cette dernière n'est comparable qu'à l'articulation littéraire, et comme elle « facultative » (on reviendra sur ce mot, qui convient lui aussi assez mal). Il serait plus juste de constater que rien dans le film ne correspond à la ponctuation proprement dite (typographique). Ce que l'on nomme la ponctuation filmique est en vérité une macro-ponctuation ; elle sépare des segments qui ne sont pas de l'ordre du mot ou de la proposition (comme fait la virgule), ni de la phrase, comme fait le point.

17. Notion empruntée à Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (op. cit.), notamment tome I p. 120.

18. *Essais sur la signification au cinéma* (op. cit.), tome I (1968), p. 33-34, 70-72 et 117-118.

19. Même livre, même tome, p. 121-134.

4. Sur quelques cas particuliers

Toutefois, il arrive également que chaque « plan » soit séparé du suivant par un effet optique. Ainsi, une longue marche dans le désert sera évoquée par une série de plans montrant (pour peu de temps chaque fois) le voyageur à un point différent de sa pénible progression, et chacun de ces profils se résorbera dans le suivant à travers un fondu-enchaîné. Dans les constructions de ce genre, les segments compris entre deux enchaînés (surtout s'il s'agit de plans assez simples) sembleraient se rapprocher, par leur étendue syntagmatique, de ceux que la langue écrite encadre entre deux ponctuations (phrases ou propositions). Mais cette « équivalence », de toute façon peu convaincante, ne résiste pas à l'examen : on a affaire ici à un type de montage bien particulier (que j'ai appelé, ailleurs,[20] « fréquentatif » ou « duratif »), et où le fondu-enchaîné fonctionne d'une façon très spécifique dont la première conséquence est qu'il n'est pas une ponctuation. Il ne sépare pas deux segments de la diégèse, mais déploie son action à l'intérieur de l'un d'entre eux, qu'il contribue par là à constituer comme tel.

Il ne sépare pas deux segments autonomes, *et il ne les relie pas non plus.* Car il faut bien prendre garde à ne pas opposer la ponctuation et la non-ponctuation comme ce qui sépare et ce qui relie. Il est vrai que l'enchaîné fréquentatif relie, et qu'il ne sépare pas. Mais ce n'est pas pour cela qu'il n'est pas une ponctuation. C'est parce qu'il assure la cohésion interne d'un segment, et non la *démarcation* de deux segments : il est ciment, non charnière. Mais les démarcations véritables sont toujours, et toujours à la fois, séparations et liaisons : elles permettent le passage d'une unité à une autre, et par là-même elles en distinguent deux. Elles séparent deux segments, mais elles les constituent aussi comme deux sous-segments d'un discours plus vaste, qui du même coup est réputé unitaire : aussi bien, on n'imagine pas une ponctuation qui s'interposerait entre un chapitre d'un livre et un chapitre d'un autre livre.

On rétorquera peut-être que ces mêmes principes, appliqués au cas de l'enchaîné duratif, permettraient justement de le considérer comme un signifiant ponctuatif : ne peut-on pas dire de lui, également, qu'il sépare et relie à la fois plusieurs sous-unités, qui seraient ici les différents plans successifs de la séquence durative ? Ce serait, en somme, une ponctuation qui se distinguerait simplement des autres par l'échelle de grandeur à laquelle elle interviendrait : entre plans, et non plus entre « séquences ». Mais cette position n'aurait de justesse que purement formaliste, car elle négligerait la profonde différence qui, dans le cinéma classique, sépare le plan de la séquence, et qui fait elle-même partie du code. Le propre de ce cinéma, c'est qu'il considère l'unité du plan comme donnée, comme suffisamment assurée par sa continuité physique et phénoménale (référentielle) ; tout son effort est de s'appuyer sur cet acquis premier pour retrouver les prestiges diégétiques du roman classique: création d'un « monde », sentiment de la durée « vécue », « épaisseur » des temps, des lieux et des hommes. Pour cela, *c'est la séquence qu'il recherche,* c'est elle (et non le plan) qui lui est un souci, qui lui fait un problème permanent : il faut que les actions, les époques, les paysages se distribuent et s'organisent sur l'ensemble du film ; il faut que s'établissent des regroupements supérieurs au plan (= unité de tournage) et inférieurs à l'*œuvre* (unité maximale). A partir du cinéma des « primitifs », où chaque tableau coïncidait automatiquement avec un plan unique, c'est le cinéma classique qui a peu à peu développé et imposé — qui a *inventé* — la notion même de séquence, ainsi que les principaux types normalisés de séquences, qui forment cette « grande syntagmatique » dont j'ai commencé l'étude. C'est pourquoi, dans le film à diégèse, la séquence (le « segment autonome ») n'est pas une unité comme les autres, mais représente idéologiquement l'unité majeure. Les véritables ponctuations sont celles qui interviennent entre segments autonomes, parce que ce sont elles qui ponctuent ce qu'il faut ponctuer, et non pas seulement parce qu'elles forment la grande majorité numérique de tous les effets optiques qui, dans ces films, pourraient de près ou de loin être considérés comme ponctuatifs (toutefois, cette constatation de pure statistique tient aussi aux mêmes causes).

Un autre cas particulier est celui du *plan-séquence,* qui est venu rejoindre et enrichir après coup l'arsenal syntagmatique du découpage classique. Son existence a pour corollaire fréquent la séparation de deux plans successifs par une ponctuation, puisque chaque plan coïncide à présent avec une séquence entière (comme le dit déjà le terme même de « plan-séquence », à sa façon fort exact). Pourtant, l'« exception », ici encore, n'est qu'apparente, et elle n'autorise toujours pas à considérer que le film narratif introduit des ponctuations au niveau du plan. Car ce ne sont pas deux plans *comme tels* que la ponctuation, ici, est susceptible de séparer (ou de relier), mais justement deux séquences (qui se trouvent réduites chacune à un seul plan), et dont la ponctuation va contribuer à établir la dualité. Cette affirmation a peut-être l'air d'un tour de passe-

20. *Essais sur la signification au cinéma* (op. cit.), tome I, p. 123-124, 128, 132-133, et tome II, texte n° 2, chap. VII.

passe, mais pour se convaincre du contraire, il suffit de prendre garde que le plan-séquence ne commute pas avec *un* plan d'une séquence ordinaire, mais avec cette séquence en entier, qui constitue de toute évidence, par rapport au film dans son ensemble, une unité du même ordre de grandeur que le plan-séquence. Ainsi, la ponctuation de plan-séquence, tout comme la ponctuation de séquence, démarque des grandes unités et fonctionne comme un changement de chapitre,[21] non comme une virgule ou un point.

Au total, si la ponctuation filmique n'est pas « obligatoire », c'est parce qu'elle joue un rôle dans lequel la « ponctuation » écrite n'est pas non plus obligatoire, et où l'une comme l'autre contribuent à *établir* des articulations, non à *marquer* des unités préexistantes. Au contraire, la ponctuation proprement dite (typographique) — et c'est pourquoi elle donne l'impression d'être « obligatoire » — se relie davantage, comme je l'ai dit plus haut, aux unités antérieures que lui apporte la langue (mots, propositions, phrases), et exerce davantage, bien que jamais totalement, une fonction de reflet et de redondance, consistant à souligner des articulations qui auraient aussi, jusqu'à un certain point, existé sans elle.

Dire que la coupe franche équivaut à la virgule,[22] c'est non seulement rechercher d'illusoires correspondances *fines*, mais les rechercher à un niveau où les correspondances grossières (comme *séquence = chapitre*) sont elles-mêmes impossibles.

5. La coupe franche

Les discussions qui précèdent nous amènent à un problème connexe. Jusqu'ici, je ne me suis posé la question de la ponctuation que devant un effet optique. Mais ne faudrait-il pas se la poser aussi devant la coupe franche elle-même, c'est-à-dire le simple passage d'un plan à un autre sans effet optique ? L'absence d'un signifiant matérialisé n'autorise pas à répondre par la négative, puisqu'on sait qu'il existe des *signifiants zéro*, comme par exemple celui du temps présent dans la phrase nominale du russe moderne : le morphème qui correspond à *maison* et celui qui correspond à l'adjectif *neuf* suffisent à eux deux pour constituer l'énoncé « La maison est neuve » ; mais si l'on veut signifier « La maison *était* neuve » ou « La maison *sera* neuve », il faut employer le verbe *être* conjugué au temps convenable : une simple commutation, comme le remarque Charles Bally[23] et après lui Louis Hjelmslev,[24] permet donc de considérer le degré zéro comme signifiant du présent ; l'opposition avec un signifiant plein est une condition nécessaire, mais aussi suffisante.

Or, dans le cinéma classique, la coupe franche entre bien en opposition avec des formes à signifiant matérialisé. Soit une scène, comme il y en a tant dans les films, représentant un salon dans lequel plusieurs personnes sont en conversation ; une série de plans montrent successivement tel ou tel personnage, puis la pièce entière, puis une partie de la pièce vue de plus près, puis deux hommes parlant avec animation, etc. Un fondu ou quelque autre effet optique, intervenant entre deux plans, donnerait l'impression qu'il s'agit d'une autre réunion tenue dans le même salon un autre jour, ou à tout le moins d'un autre moment de la même réunion ; au contraire, tant que les plans se succèdent en coupes franches, la représentation diégétique de la réception mondaine est réputée continue (c'est le point de vue seul qui change). La coupe franche entre donc en paradigme avec le fondu, elle se constitue en signifiant zéro, et le paradigme établit deux signifiés distincts.

Mais ce qui caractérise ces signifiés, c'est justement qu'un seul d'entre eux (celui du fondu ou de l'effet optique) est de nature ponctuative et instaure une démarcation diégétique. L'autre, celui de la coupe franche (c'est-à-dire celui qui nous occupe), est en un sens le contraire même d'un signifié ponctuatif, puisque ce qu'il signifie, et qui fait de lui un signifié, est proprement l'absence de démarcation dans l'espace-temps diégétique.

Dans le découpage classique, la coupe franche intervient le plus souvent là où la ponctuation est *refusée*. La coupe franche est censée traduire le fait même du montage comme principe très général du cinéma, le dévidement même de la chaîne du discours. Aussi le spectateur la perçoit-il à peine : dans la scène de la conversation mondaine, il aura plus ou moins l'impression d'avoir vu à tout moment l'ensemble du salon. La perception reconstruit un espace-temps unitaire par totalisation spontanée (et pourtant codée) des vues partielles, et par le jeu de la mémoire immédiate. Ce processus a souvent été étudié dans ses aspects psychologiques[25] ; sémio-

21. Déjà noté par Marcel Martin (*Le langage cinématographique*, op. cit., p. 79) à propos du fondu au noir dans sa définition générale.

22. Robert Bataille, *Grammaire cinématographique* (op. cit.), p. 63.

23. « Copule zéro et faits connexes », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, tome XXIII, 1922.

24. « Le verbe et la phrase nominale », p. 253-281 in *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à J. Marouzeau*, 1948 (Reprise d'une communication de l'Académie du Danemark, 1946).

25. Notamment par Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., tome I, p. 395-396) ; par Bianka et René Zazzo (« Niveau mental et compréhension du cinéma », *Revue Internationale de Filmo-*

logiquement, il correspond à l'emploi normal de la coupe franche. Car cette totalisation perceptive — et c'est une preuve parmi d'autres qu'elle est codée — joue à l'intérieur de la séquence, et non par-dessus ses frontières : tant que durent les coupes franches, on peut totaliser ; lorsqu'intervient la première ponctuation, il faut arrêter le compte et en ouvrir un nouveau.

En cette mesure, la coupe franche est l'anti-ponctuation. Dans un énoncé écrit comme « Il avait faim, il avait soif », il est un point de la chaîne (entre *faim* et le deuxième *il*) où l'on peut hésiter entre la virgule et le point-virgule, car on est au moment de la ponctuation ; mais entre *avait* et *faim*, la limite n'est pas une ponctuation : on assiste simplement au déroulement de la chaîne, et en quelque sorte au fait syntagmatique lui-même : il faut plusieurs mots pour s'exprimer, de même qu'il faut au film classique plusieurs plans pour *faire diégèse*. La ponctuation implique une *coupure* sensible, et non le simple *découpage* des unités syntagmatiques. Aussi cette coupe que l'on dit franche est-elle fort retorse, puisqu'elle travaille à innocenter dans l'évidence d'une représentation neutre et continue toute une série permanente de choix et de décisions qui, s'ils avaient été autres, auraient profondément modifié cette représentation même.

Marcel Martin considère[26] que la coupe franche s'emploie toutes les fois que la « transition » n'a pas d'importance par elle-même, et consiste en un simple changement de point de vue sur une unité diégétique qui reste inchangée. Mais il serait plus juste de dire qu'en pareil cas il n'y a pas de « transition » du tout, et que le film veut qu'il en soit ainsi. De même, François Chevassu[27] distingue les « articulations de discontinuité », marquant un hiatus spatio-temporel, des « articulations de continuité », intérieures à une séquence unitaire. Les premières, dit-il, relient tout en séparant : ceci me paraît exact et important (voir plus haut). Les secondes relieraient seulement. Mais c'est que les secondes ne sont pas des articulations, ou du moins ne le sont pas dans le même sens, comme j'ai essayé de le montrer. D'ailleurs, parmi les « articulations de continuité » que mentionne François Chevassu, la coupe franche — et à juste titre — ne figure pas. L'auteur cite entre autres[28] la permanence d'un élément visuel ou sonore tout au long de la séquence (un personnage, un objet, un bruit, un motif musical, etc.). Mais dans cette mesure, il s'éloigne, me semble-t-il, du problème des articulations au profit de celui des *éléments* de continuité qui, de part et d'autre de la coupe (c'est-à-dire avant ou après elle, non à son niveau) peuvent éventuellement souligner l'unité de la séquence.

6. A propos de la notion de « transition »

Tout ceci montre qu'il faut soigneusement distinguer entre le problème des coupures (la ponctuation ou son absence) et celui des rappels de thèmes, c'est-à-dire des véritables *transitions*, que je définirai autrement que ne le fait Marcel Martin. Dans un texte écrit, il arrive souvent que l'on repère, par-dessus la frontière du paragraphe, du chapitre, de la strophe... un jeu de réponses entre certains thèmes, certains mots, certaines figures grammaticales, ou même certaines figures phoniques (en poésie notamment). L'avant et l'après deviennent ainsi les termes d'une sorte de petit système, distinct de la coupure et qui l'enjambe à dessein, ce qui tout à la fois en atténue les effets et en souligne l'existence. Lorsque ces procédés appartiennent à la connotation, on a affaire à un rappel, à une rime (au sens propre ou figuré). Lorsqu'ils ressortissent à la dénotation, ce sont à proprement parler des transitions : ainsi, dans un exposé didactique bien mené (c'est-à-dire dont le sens dénoté s'établit clairement, puisque c'est là l'un des buts du discours didactique), les premiers mots d'un paragraphe font souvent écho aux derniers mots du paragraphe précédent.

Ces jeux de rappel, sous l'une et l'autre forme, existent aussi dans les films et ne relèvent pas de la ponctuation, mais constituent une des facettes du montage. Le montage, parmi bien d'autres problèmes, pose celui du rapport entre deux plans voisins : rapport de ressemblance ou de contraste, celle-là comme celui-ci pouvant porter sur le contour graphique des motifs, sur la forme de leur mouvement (s'ils sont mobiles), sur leur « grosseur » respective, sur leur incidence angulaire, etc. C'est à juste titre que des théoriciens comme Eisenstein, Poudovkine, Koulechov, Timochenko, Balázs, Spottiswoode, Arnheim, etc. les ont considérés comme faisant partie du montage, et ont énuméré dans leurs « tables de montage » les principaux types de rapports qu'ils avaient distingués entre deux plans successifs, séparés ou non par une ponctuation. Toutes ces formes de « réponses » consistent à projeter sur l'axe syntagmatique (= montage) des ressemblances et des différences qui, comme telles, relèvent d'une

---

logie, n° 5, p. 33) ; par Edgar Morin (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Ed. de Minuit, 1956, p. 126-127) ; par Paul Fraisse et G. de Montmollin (« Sur la mémoire des films », *Rev. int. de Filmol.*, n° 9, 1952, p. 37 à 69 et surtout 44-45) ; etc.

26. *Le langage cinématographique* (op. cit.), p. 78-79.

27. *Le langage cinématographique* (Ed. de la Ligue Française de l'Enseignement, Paris, 1962), p. 56-57.

28. Même livre, mêmes pages.

paradigmatique ; Roman Jakobson l'a bien montré à propos de la composition poétique.

Marcel Martin[29] relève et classe certains de ces rapports syntagmatiques, qu'il appelle « transitions » (comme il le fait aussi pour la coupe franche). Il distingue les analogies de « contenu matériel », de « contenu structural », de « contenu dynamique » entre deux images, les liaisons effectuées par le spectateur lui-même, les liaisons « nominales », les liaisons « idéologiques », etc. Ce qu'on peut reprocher à cette classification peu convaincante, c'est avant tout de suggérer, par un emploi trop lâche de la notion de « transition », une fâcheuse confusion entre les figures de rappel et les problèmes de ponctuation, qu'il traite dans un même chapitre intitulé justement « Les transitions ».[30] Or, c'est une confusion qu'il n'est (et de loin) pas le seul à faire et qu'on trouve partout dans la littérature cinématographique.

7. Ponctuation/démarcation

En somme, on ne peut pas étudier les signes de ponctuation en faisant abstraction de leur *fonction;* et par « fonction », il faut entendre non seulement la fonction au sens courant (l'utilité, l'emploi), mais aussi la fonction *dans le texte,* le jeu des rapports entre « fonctifs » (comme dirait Louis Hjelmslev), la fonction au sens des Formalistes russes (= position par rapport aux autres éléments). Si un fondu-enchaîné figure entre deux séquences, c'est une ponctuation ; s'il figure entre les plans d'un montage duratif — ou s'il sert simplement à adoucir la coupe franche entre deux images d'une même séquence, comme c'est souvent le cas dans le film classique —, il n'est plus un signe de ponctuation.

Il y a là une sorte de tautologie, puisque la ponctuation se définit par rapport aux segments autonomes, et que le découpage des segments autonomes, comme je l'ai dit, repose en partie sur la ponctuation. Mais cette tautologie, d'abord, n'est pas évitable et n'a pas à être évitée, car elle est le propre de toute analyse de type immanent et textuel : elle ne fait que refléter le mécanisme qui aboutit à la *création d'une diégèse* dans les films narratifs. En second lieu, c'est une tautologie qui n'est pas totale (si l'on peut s'exprimer ainsi), une tautologie partielle. Car les unités de diégèse ne s'établissent pas seulement par le jeu de la ponctuation. Dans d'autres cas, le fonctionnement des codes analogiques, c'est-à-dire le contenu même des images, à partir duquel le spectateur se livre à des inférences — ou encore le code linguistique, c'est-à-dire l'ensemble des indications que fournissent les paroles du film — suffisent à établir la démarcation entre segments autonomes, de sorte que le signifiant ponctuatif (s'il y en a un) a valeur plutôt redondante. On notera toutefois que ce rapport peut s'inverser : une forte ponctuation crée d'emblée la démarcation, que les inférences diégétiques viennent ensuite confirmer. Dans l'une ou l'autre de ces interprétations (et plus encore dans la première), le film donne l'impression d'être « directement » compréhensible : c'est oublier que les mécanismes de l'inférence diégétique ne sont pas plus simples que ceux de la ponctuation, et qu'un tournant « manifeste » dans le cours de l'intrigue, tout autant que la présence d'un fondu au noir, est chose dont le cinéaste a lui-même décidé, et aurait pu décider autrement.

Il reste qu'un changement très perceptible de lieu, ou de temps, ou d'action peut suffire à créer la dualité des séquences, et rendre ainsi superflue la ponctuation. Il est d'observation courante que cette dernière, même dans les films les plus traditionnels, n'intervient pas à *chaque* passage entre séquences. Ainsi, dans les Westerns, lorsqu'à une suite d'images montrant une bataille acharnée entre un groupe d'Indiens et une patrouille militaire, succède une scène où le jeune lieutenant, dans le calme du soir, se promène aux abords du camp avec l'héroïne qu'il courtise, chacun comprend clairement qu'il a affaire à deux syntagmes différents, et que, même s'ils relevaient d'un *type* syntagmatique identique (s'ils étaient, par exemple, traités l'un et l'autre en montage alterné), ce seraient encore deux montages alternés et non un seul. Dans les contextes de ce genre, la ponctuation peut disparaître (bien qu'elle ne le fasse pas toujours).

L'exemple qui précède nous introduit à la troisième (et dernière) façon qu'a le cinéma narratif d'établir les démarcations entre unités diégétiques. Même en la double absence d'un signifiant ponctuatif et d'un changement manifeste dans le cours de l'action, le passage correspondant du film ne nous est pas forcément présenté comme un unique segment autonome. Le *traitement cinématographique* de cette action continue et non ponctuée peut avoir pour effet, s'il varie à l'intérieur du passage, d'y établir deux ou plusieurs segments. Et il est remarquable que ces derniers seront encore perçus comme des éléments de diégèse, ce qui prouve bien que la diégèse n'est pas ce qu'elle prétend être, ce *référent* idéalement antérieur au film et que le film se contenterait de représenter —, mais au contraire une entière création du film lui-même et du film *total :* à cet égard, la démarcation par variation du traitement, la démarcation par ponctuation et la démarcation par « l'intrigue elle-même » ne sont que trois *niveaux*

29. *Le langage cinématographique* (op. cit.), p. 80 à 85.
30. Chap. 6, p. 77 à 85.

d'intervention du film sur sa propre diégèse, qui diffèrent seulement par le point exact où chacun se situe dans le travail du film, mais non par leur commune et fondamentale propriété de fabriquer ce qu'ils ont l'air de reproduire.

*

Les cas de redondance sont d'ailleurs fréquents. Il arrive souvent que le passage d'un segment autonome au suivant soit institué à la fois par deux des sortes de démarcations que j'ai distinguées, ou par les trois à la fois. Il n'est pas toujours possible (ni théoriquement souhaitable) d'*orienter* la redondance, c'est-à-dire de décider laquelle des deux (ou des trois) démarcations a été décisive, et laquelle ou lesquelles ont été redondantes : leur efficacité, parfois, est sensiblement équivalente. Dans un passage de *Citizen Kane* d'Orson Welles (U.S.A., 1941), le héros entreprend de forcer Suzan, sa deuxième femme, à se produire en public comme chanteuse. Nous avons d'abord un certain nombre de scènes successives correspondant aux différentes phases de l'apprentissage de Suzan, et la dernière nous fait assister à une leçon de chant où le maestro italien engagé comme professeur s'indigne de la nullité de son élève et se voit vertement rabrouer par le mari surgi à l'improviste. Ensuite, un *syntagme en accolade*[31] (d'ailleurs compliqué d'un montage duratif) fait défiler devant nos yeux, en une suite éblouissante de surimpressions et de fondus-enchaînés, divers aspects du martyre de la chanteuse forcée : répétitions orageuses, nouvelles colères du maestro, fausses notes de l'élève peu douée, manchettes de journaux annonçant que Kane a fait construire un opéra pour elle, gros plans d'une lampe de scène qui s'allume et s'éteint, plans moyens de Kane applaudissant pesamment dans sa loge, et de deux machinistes goguenards commentant les événements du haut des cintres, etc. Le contraste entre les deux types de traitement cinématographique successivement adoptés — la leçon particulière présentée tout du long et sans hiatus, et le condensé si typiquement fréquentatif (et surdécoupé) qui lui fait suite — est ici suffisamment frappant pour localiser à lui seul le point de passage entre les deux segments, et *a fortiori* pour en créer deux, en dépit de l'absence de ponctuation. Mais une certaine inférence d'intrigue joue aussi son rôle en ce point : le premier des deux segments (la leçon particulière) correspond à l'apprentissage de Suzan, et le second à ses apparitions publiques. Toutefois, ce critère n'est pas décisif : non seulement parce que le détail des images ne l'impose pas de façon absolue, mais parce qu'il demeurerait intrinsèquement insuffisant, étant donné que la leçon particulière n'était elle-même que le dernier segment (et non le seul) d'une série dont les autres étaient eux aussi relatifs à l'apprentissage, et qu'il reste donc à expliquer pourquoi ils se distinguaient entre eux. Voici un exemple où la démarcation a finalement été établie par le jeu combiné d'une variation dans le traitement et d'une indication d'intrigue (sans ponctuation), et où la redondance peut être orientée (l'indication d'intrigue est simplement adjuvante) : un cas parmi tous les autres auxquels aboutit la combinatoire des démarcations dans le film narratif classique, si l'on « développe » jusqu'au bout les critères de classification que j'ai proposés. On constatera surtout que les trois types de démarcation interfèrent constamment, et que c'est à eux trois qu'ils articulent la diégèse.

31. Voir mes *Essais sur la signification au cinéma* (op. cit.), tome I, p. 127-128.

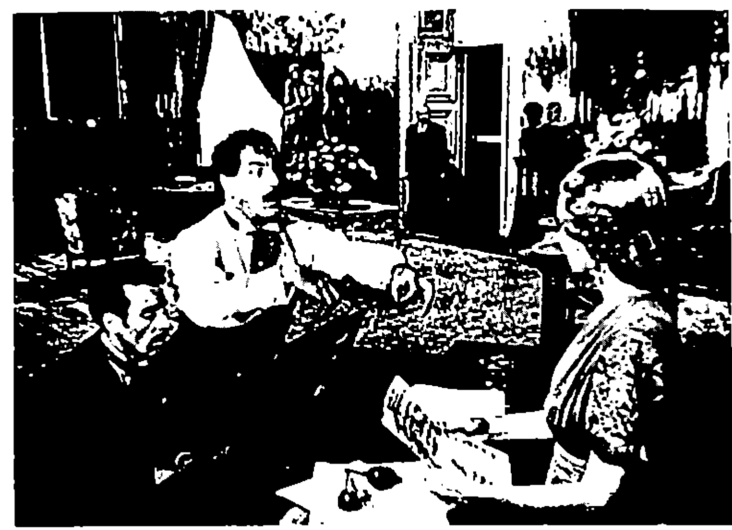
*

L'analyste du film classique est donc en droit de considérer comme un segment autonome (un seul) tout passage du film qui n'est interrompu ni par un changement majeur dans le cours de l'intrigue, ni par un signe de ponctuation, ni par le passage d'un type syntagmatique à un autre.

Cette définition du segment autonome par un triple critère aboutit à distinguer dans un film, en moyenne, des segments nettement plus nombreux et nettement plus courts qu'on ne le fait d'ordinaire (sous le nom générique de « séquences »). Ces dernières, en effet, sont dans la compréhension courante des unités de diégèse globale, des unités référentielles, ou encore des unités de scénario : des sortes de « grandes parties » qui correspondent moins au film qu'au résumé écrit que l'on pourrait en faire, ou au souvenir d'ensemble que l'on peut en garder. Leur dénombrement ne tient compte (du moins régulièrement) ni des ponctuations, ni des variations de traitement, ni même de certaines sous-articulations d'intrigue encore assez sensibles. Ainsi, on parle souvent de « la séquence de Suzan chanteuse malgré elle » (dans *Citizen Kane*) pour désigner un bloc qui comprend les deux segments analysés à l'instant, les quelques épisodes d'apprentissage qui les précèdent, et le plan-séquence du suicide manqué qui vient juste après. Si le segment autonome est en règle générale plus petit que la « séquence », c'est donc parce qu'il désigne une *unité textuelle*, et que sa détermination prend en compte de façon plus circonstanciée l'ensemble du processus par lequel le film crée sa diégèse.



1



4



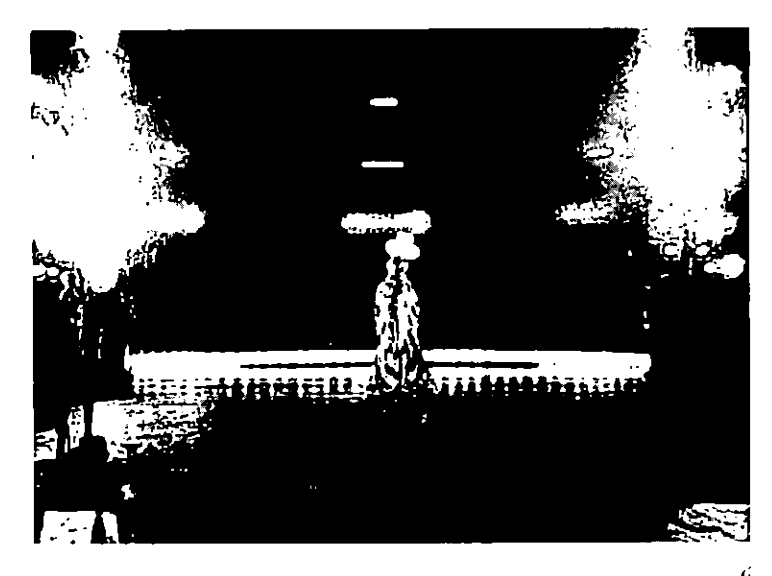
2



5



3



6

Cette page et page suivante : Citizen Kane (Orson Welles) : l'apprentissage et la « carrière » de Susan.



7



8



9





10





11



12

Photogrammes Collection Vincent Pinel.

8. Le démarcatif et le culminatif

Les trois sortes de démarcations que j'ai distinguées présentent un point commun : elles individualisent chaque segment *par ses frontières*, et non par son sommet ou son centre de gravité. Dans le champ linguistique, il existe aussi des procédés que l'on appelle démarcatifs. Une partie du matériel phonique qui compose les langues a pour fonction (fonction unique ou fonction parmi d'autres, selon les cas) de faciliter l'analyse de l'énoncé par l'auditeur en unités successives, c'est-à-dire de lui permettre de distinguer plus nettement les uns des autres les mots (ou les morphèmes) qui s'alignent à la suite dans un même énoncé, sans être toujours séparés par des pauses perceptibles. C'est cette fonction qu'André Martinet nomme « contrastive »,[32] et Roman Jakobson « configurative ».[33] Elle se réalise de deux façons : soit sous forme « culminative »[34] quand elle marque le sommet du mot (rôle qui est souvent dévolu à l'accent tonique, en particulier quand il n'a pas de place fixe dans le mot), soit sous forme « démarcative »[35] quand elle désigne les limites du mot ou du morphème : rôle qui peut aussi être dévolu à l'accent (surtout dans les langues où il porte obligatoirement sur le début ou sur la fin du mot[36]), et qui est assuré dans d'autres cas par certains phonèmes — ou variantes de phonèmes, ou groupements de phonèmes, ou traits phoniques autres que des phonèmes —, dans les langues où ces unités ne peuvent apparaître qu'à l'initiale ou à la finale de mot ou de morphème (ainsi le « coup de glotte »,[37] en allemand, n'apparaît qu'à l'initiale). A tout cela, il faut évidemment ajouter les pauses qui séparent les énoncés eux-mêmes (ou certaines grandes parties d'énoncés), et qui, par définition, sont démarcatives et non culminatives.

On constate ainsi qu'il n'y a rien dans le film narratif qui corresponde aux procédés culminatifs, et que la fonction « configurative » y opère toujours par voie de démarcation. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai adopté ce terme même (qui convenait aussi dans son sens courant). Mais on n'oubliera pas que les trois sortes de démarcations cinématographiques portent sur des segments fort complexes, et non sur des équivalents de morphèmes ou de mots.

32. *Eléments de linguistique générale* (Armand Colin, 3e éd. 1963), chap. 3-1, p. 52.

33. *Essais de linguistique générale* (op. cit.), p. 109.

34. Jakobson, op. cit., ibid. — Martinet, op. cit., chap. 3-33, p. 86.

35. Jakobson, ibid. — Martinet, op. cit., chap. 3-37, p. 91.

36. Martinet, op. cit., chap. 3-33, p. 86.

37. Martinet, op. cit., chap. 3-36, p. 91.

9. Le « montage sec »

J'ai déjà parlé de la coupe franche, mais il faut y revenir à présent. Il est clair en effet qu'elle va se multiplier dans les films à ponctuation rare (qui assurent leurs démarcations par les deux autres voies). L'abondance des coupes franches, en pareil cas, n'a pas de signification particulière au plan de la dénotation, puisque le fonctionnement diégétique est assuré tout de même. Elle entraîne en revanche divers signifiés de connotation — par exemple, l'impression d'un rythme rapide, d'une vivacité constamment soutenue —, mais qui portent alors sur l'ensemble du film (ou du moins sur toute la partie où la ponctuation est sensiblement raréfiée), plutôt que sur les points exacts où elle fait défaut.

Il est un autre cas, où l'absence de ponctuation a une valeur très différente, valeur de connotation également, mais bien localisée. Certains cinéastes suppriment à dessein la ponctuation dans les moments précis où on l'attendrait le plus, et enchaînent par coupe franche deux séquences extrêmement différentes de sujet, ou de tonalité, etc. Il ne s'agit plus alors d'une « rythmique » générale, mais d'un effet particulier de rupture brutale. La coupe franche, ici, mérite d'être appelée *montage sec* (ou « montage sec à effet »). C'est en somme le troisième cas de coupe franche, après celui de la connotation rythmique et l'emploi ordinaire (c'est-à-dire intérieur à la séquence, contrairement aux deux autres). C'est aussi le seul des trois où la coupe franche puisse valablement être comparée à l'*asyndète* des textes écrits (= suractivation d'un contraste par omission délibérée de tout terme adversatif).

Malgré certaines apparences, il ne faut pas considérer le montage sec comme un signe de ponctuation avec signifiant zéro. Il s'agit bien d'un signifiant zéro, mais qui n'est pas ponctuatif. Bien sûr, on peut le commuter avec un signifiant plein (un fondu au noir, par exemple) qui aurait pris place au même point de la chaîne filmique, et aurait eu pour effet de « préparer » et d'adoucir le contraste entre les deux séquences, supprimant ainsi la connotation de discordance agressive et la remplaçant par une autre, un peu plus liante. Mais justement, il s'agit ici de connotation, et c'est à ce niveau seulement que le montage sec est un signe zéro. Pour ce qui est des articulations de la diégèse, il ne faut pas oublier que c'est, en pareil cas, le contraste même des deux

séquences (c'est-à-dire une démarcation par inférence à partir des codes analogiques) qui s'est chargé de les établir : on se trouve donc devant une démarcation non ponctuative, et ce n'est pas pour rien que l'effet optique est absent. Ce qui peut induire en erreur, c'est que cette absence même va renforcer le sentiment de démarcation (au plan du connoté, que l'affectivité spectatorielle démêle toujours mal du dénoté) : mais il s'agit alors d'une confusion entre la démarcation (qui n'a nul besoin d'être brutale pour être une démarcation) et ces phénomènes de ressemblance ou d'opposition entre images, dont j'ai parlé plus haut. Le contraste de deux images (comme aussi bien leur ressemblance) n'est pas de lui-même une démarcation ; et si, dans certains cas, le contraste fait pratiquement la démarcation, c'est parce qu'il coïncide avec un changement notable dans le cours de l'intrigue.

*

Dans *Joseph Killian* (Tchécoslovaquie, 1963), moyen métrage narratif de Jorge Fraga, un montage sec extrêmement « raide », dont la brutalité est d'ailleurs purement humoristique (ou presque...), nous fait passer de la déambulation mélancolique, silencieuse et erratique du héros à une scène bruyante et animée de bal populaire ; la brusque irruption d'une musique de danse tonitruante (alors que la séquence du marasme ne comportait pas de musique) s'ajoute aux autres données diégétiques qui assurent à la fois le contraste et la démarcation. Nous avons quitté le héros, à l'instant même, dans sa promenade évasive, pensif et imperturbable ; tout à coup, nous voyons en très gros plan, avant même d'avoir compris qu'il s'agit d'une salle de bal, une croupe féminine qui se trémousse avec entrain et au milieu un bruit d'enfer : nous allons apprendre tout de suite qu'elle appartient à une danseuse bonne enfant, sympathique et un peu ridicule. Un fondu au noir aurait évidemment « aplati » la saveur de ce passage, en lui substituant la simple succession diégétique d'une promenade et d'un bal ; la démarcation aurait été tout de même assurée, par ce changement d'action si net et par le fondu lui-même ; mais elle aurait été autrement connotée.

Ainsi la coupe franche, dans le fonctionnement du film à diégèse, correspond-elle bien à trois grandes situations : le montage sec, qu'on vient de définir, et qui est une connotation localisée ; l'emploi ordinaire, qui désigne la consécution des plans à l'intérieur d'un segment autonome ; enfin, la coupe franche résultant d'une raréfaction plus ou moins généralisée de la ponctuation, et qui connote par là des rythmes ou des styles cinématographiques propres à des films entiers, ou à des pans entiers de films. Aucune de ces trois coupes franches n'est un signe de ponctuation. C'est d'ailleurs bien normal, puisque la ponctuation que le film s'est peu à peu donnée consiste à introduire entre les plans des effets optiques, et donc à éviter la coupe franche.

10. Signes ponctuatifs, ou emplois ponctuatifs de signes ?

On aura peut-être remarqué que je n'ai pas fourni, dans ce texte pourtant assez long, une liste nominative des signifiants ponctuatifs : iris, volets, rideaux, caches, fondus au noir, fondus-enchaînés, travellings dits subjectifs qui introduisent des séquences où l'on « passe à l'intériorité » et où l'on montre les pensées du personnage, panoramiques filés, etc. C'est qu'à vrai dire, l'établissement d'une telle liste ne me semble pas être la tâche théorique la plus urgente en la matière. Ce qui importe est le statut de la ponctuation, et son rapport à la notion même de diégèse, plutôt que les modalités de sa matérialisation visuelle.

En 1964, les Actualités *Gaumont* utilisaient parfois, pour séparer les uns des autres les divers événements de la semaine, un signe de ponctuation jusque-là inédit (du moins sous cette forme exacte), panoramique latéral filé sur un fond noir strié de raies blanches horizontales. Il est clair qu'un signifié ponctuatif vraiment nouveau ne s'est pas créé pour autant, même si l'originalité du procédé a provoqué chez les spectateurs des impressions diffuses qui différaient dans le détail de leur nuance de celles qu'aurait suscitées une technique plus ordinaire.

Le jeu des « fonds », des mouvements d'appareil et des manipulations de laboratoire autorise un grand nombre de variations autour du thème ponctuatif, de sorte qu'une sémiologie amoureuse des catalogues serait souvent dépassée par les événements.

Il faut noter que la ponctuation typographique, au contraire, se joue dans une matière nettement plus pauvre : un graphisme statique se détachant sur fond neutre. C'est en partie pour cela qu'elle présente un degré supérieur de « normalisation ». En outre, les commodités technologiques de l'imprimerie poussent dans le même sens ; car le signifiant, ici, est préfabriqué (alors qu'au cinéma on le fabrique à chaque coup), et consiste en un « plomb » qui est d'avance rangé dans une case. Aussi dresserait-on facilement une liste limitative des ponctuations typographiques (le point, la virgule, etc.).

Ce n'est pas tout. En typographie, les ponctuations se distinguent nettement des mots. On a d'un côté les *lettres* (qui servent à faire des mots), et de l'autre les « signes » et les « blancs », qui servent

à ponctuer. Les imprimeurs évaluent la longueur d'un texte d'après le nombre des « lettres, signes et espaces » (sans préjudice de diverses techniques spéciales de mesure, comme le recours au cicéro ou au cadratin : mais c'est alors la surface de papier, et non la longueur du texte, que l'on évalue). Tout se passe comme si l'on distinguait implicitement le « contenu » même du texte, supporté par les lettres, et sa ponctuation, qui est un peu à part et repose sur une batterie limitée de signes fortement normalisés : le point d'interrogation n'est pas une lettre, il ne peut jamais figurer au milieu d'un mot, alors qu'un /r/ le peut. Il n'y a pas d'emploi ponctuatif des signes, il n'y a que des signes ponctuatifs.

Au contraire, la plupart des signes de ponctuation cinématographiques servent aussi à d'autres usages : le panoramique filé (ou « filage ») peut ponctuer, mais il peut aussi créer des effets de vertige ou de tourbillon ; le fondu-enchaîné peut ponctuer, mais il peut aussi marquer le rêve ou le délire. Plutôt que de signes ponctuatifs, il faudrait parler ici de l'emploi ponctuatif de certains signes : autre raison pour ne pas surestimer l'importance des listes.

11. Le fondu et l'enchaîné

Une réserve, cependant. Au stade actuel de l'évolution du cinéma classique, qui représente encore la majorité des films tournés aujourd'hui — et qui, d'ailleurs, est marqué par une tendance générale à la raréfaction des signifiants ponctuatifs —, deux signes en sont arrivés peu à peu à se fixer comme des ponctuations ; ce sont eux, également, qui résistent alors que les autres, autour d'eux, menacent de disparaître. Ce sont les deux « *fondus* » (signes « liants », et non par hasard), le fondu au noir et le fondu-enchaîné.

Ce dernier conserve d'autres emplois, mais dont certains ne sont pas incompatibles avec la fonction ponctuative : le « passage au rêve », très souvent, est aussi un changement de séquence. De plus, l'enchaîné a été mis à contribution, comme ponctuation, de façon suffisamment ancienne, fréquente et répétée pour que ses autres valeurs, même conservées, ne provoquent pas de confusion : l'enchaîné ponctuatif est aisément compris comme tel.

Quant au fondu au noir (ou, plus rarement, au blanc), ce sont *tous* ses emplois, à des degrés divers, qui sont ponctuatifs. On a vu plus haut que les effets optiques (et pas seulement l'écran noir) ont un fonctionnement quasi-analogique bien qu'ils ne soient pas des photographies d'objets. Or, le fondu au noir a un signifiant très singulier, qui consiste en une interruption délibérée de la consécution photographique, en un instant de non-vision (car le noir, culturellement signifie l'absence de perception, bien qu'il doive lui-même être perçu). De tous les effets optiques, le fondu au noir est le seul[38] qui ne vienne pas *affecter* une ou plusieurs photographies au même instant présentes, mais qui les remplace, les évince provisoirement, et occupe intégralement un petit segment de la bande-images. On voit à quel point ce caractère spécial du signifiant est riche de suggestions quasi-analogiques quant au signifié, et à quel point ces dernières se prêtent à la fonction ponctuative. A travers les connotations et nuances les plus diverses dont il peut se gonfler comme d'un surcroît dû au contexte, le fondu au noir conserve toujours pour sens principal celui d'une démarcation, puisqu'il consiste physiquement en une démarcation.

A propos de l'iris (qui est, comme on le sait, le prédécesseur direct du rectangle noir), Béla Balázs[39] aimait à relever le jeu des résonances affectives particulières (= contextuelles) : dans *Tchapaïev* (U.R.S.S., 1934), le célèbre film des frères Vassiliev, lorsque le commissaire du peuple quitte le commando dirigé par le héros, on voit sa voiture qui disparaît lentement à l'horizon, puis, par la vertu de la fermeture de l'iris, l'image elle-même qui semble à son tour disparaître. Le départ du commissaire se trouve ainsi comme amplifié, et ce n'est pas seulement ce commissaire, semble nous dire ce film, qui vient de quitter Tchapaïev et ses hommes, c'est aussi la chance et peut-être le bonheur. Mais les remarques de Balázs ne peuvent pas faire oublier que ce « départ », même fortement connoté, est aussi dans le film une fin de séquence.

*

Il s'est donc créé peu à peu une situation d'ensemble telle que la façon la plus normale de ponctuer les séquences (lorsque du moins on les ponctue) consiste à recourir au fondu ou à l'enchaîné. Le compagnonnage prolongé de ces deux signes au sein d'un usage stabilisé a fini par faire d'eux les termes d'une opposition fréquemment mise à l'épreuve : ils sont entrés en paradigme. Bien que chacun d'eux porte en lui-même ses suggestions pseudo-analogiques, c'est leur commutation réciproque, implicitement opérée dans tant de films, qui a achevé de modeler leur exacte valeur, qui l'a (dans tous les sens du mot) *finie*.

Le fondu-enchaîné est proprement *transitif*, pour autant qu'il établit un mixte indiscernable et équitablement réparti de séparation et de fusion. C'est de

38. Voir *Essais sur la signification au cinéma* (op. cit.), tome II, texte n° 9, chap. 3.

39. *Theory of the film* (op. cit.), p. 143-144.

lui, plus que de toute autre ponctuation, que l'on peut dire qu'il sépare toujours en reliant, qu'il relie toujours en séparant. Les deux images au cœur desquelles il s'entremet, et qui pendant un instant apparaissent l'une et l'autre à l'écran — co-présence hésitante, sorte de politesse exquise — sont ainsi surchargées de la forte présomption d'un lien intime et profond (dont se gave aussitôt la diégèse) : l'enchaîné nous mène doucement d'une scène printanière à une scène hivernale (dans le même paysage), d'un visage rêveur à un acte rêvé, de la figure du jeune homme à celle du vieillard qu'il est devenu, du sourire de l'amant à celui de l'amante. Beaucoup d'auteurs ont relevé ce sentimentalisme liant qui est si caractéristique, et entre autres Béla Balázs,[40] Henri Agel,[41] Marcel Martin,[42] François Chevassu,[43] Jean Mitry,[44] Edgar Morin,[45] Rudolf Arnheim.[46] L'aspect inverse, en revanche, a été moins souvent aperçu : Edgar Morin et Rudolf Arnheim sont à ma connaissance les seuls à avoir montré que l'insistance même de l'enchaîné à relier deux images impliquait qu'il y eût entre elles une insurmontable séparation substantielle : le printemps et l'hiver sont deux saisons, la jeunesse et la vieillesse deux âges, l'amant et l'amante deux personnes... Voilà aussi ce que nous « dit » l'enchaîné classique, et il dévoile par là que l'idéologie qui le sous-tend est un mélange de pensée magique et de sagesse des nations.

Avec le fondu au noir, la suggestion transitive (qui ne disparaît jamais tout à fait) perd beaucoup de son poids relatif et s'efface devant la figure séparative : il s'agit, plus nettement, de *sérier* les segments autonomes du film (comme on parle de « sérier les questions »). A la limite, le rectangle noir est parfois délesté (ou largement délesté) de tout *pathos*, et indique simplement — ou confirme par avance, selon les cas — qu'une partie du film est terminée, et que celle qui va commencer concerne d'autres personnages, d'autres lieux, ou qu'un espace de temps appréciable la sépare de ce qui vient d'être montré.

Le fondu au noir est sans doute la seule ponctuation un peu véritable qu'ait réussi à forger jusqu'ici le *film de diégèse* ; et si cette étude, qu'il me faut terminer ici, avait pu montrer à quel point les problèmes de ponctuation, apparemment mineurs, engagent toute une conception historique de l'imaginaire fictionnel, elle n'aurait pas entièrement manqué son but. — Christian METZ.

---

40. *Theory of the film* (op. cit.), p. 148.
41. *Le cinéma* (op. cit.), p. 74.
42. *Le langage cinématographique* (op. cit.), p. 79.
43. *Le langage cinématographique* (op. cit.), p. 56-57.
44. *Esthétique et psychologie du cinéma* (op. cit.), tome I. p. 157.
45. *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (op. cit.), p. 71.
46. *Film als Kunst* (Berlin, Rowohlt, 1932), p. 141.



Le Nom-de-l'Auteur

(à propos de la "place" de *Mort à Venise*)

par Serge Daney et
Jean-Pierre Oudart

« Les ouvriers communistes sont
pour les bourgeois aussi laids et aussi sales
que les parties sexuelles et velues ou parties basses.
Tôt ou tard il en résultera
une éruption sanglante au cours de laquelle
les têtes asexuées et nobles des bourgeois
seront tranchées. » — Georges BATAILLE.

La pratique cinématographique de Visconti s'inscrit dans une tradition à laquelle appartient également Mann, et qu'a recueillie « théoriquement » Lukacs, celle du « réalisme critique ». Le réalisme critique est ce réalisme bourgeois « classique », dont la thématique répète et insiste sur, ressasse, les mythes de la décadence, du bouleversement, des contradictions, du déclin des classes dominantes ; c'est une écriture essentiellement et typiquement *défensive*, au sens doublement stratégique (politique/militaire) et analytique (elle implique et agence un système de *dénégation*).

Lukacs parle de Mann comme de celui qui « est à la recherche du bourgeois » (du *citoyen* dans son universalité abstraite) ; c'est sans doute dans ce contexte que l'on doit comprendre l'entreprise projetée de Visconti, « A la recherche du temps perdu » (non dans la perspective du texte de Proust, assurément plus complexe, et bien que le rapport Proust/Visconti ne soit pas dénué d'intérêt). On doit donc lire le « réalisme critique » comme l'exposition sans cesse reconduite, inlassablement réitérée (et pour cause), du *différé* révolutionnaire (conçu dès lors comme fin d'une civilisation, abîmation de ses valeurs dans une future catastrophe nocturne : le réalisme critique est par système crépusculaire). Une pratique d'écriture matérialiste dialectique, au contraire (cf. sur ce point Brecht, et les écrits de Mao...), doit penser dans son travail à la fois le procès de destruction et celui de construction révolutionnaire, l'unité de ces contraires.

De la problématique individualiste, « faustienne » (idéologie de l'artiste, etc.), de Mann et de sa lecture lukacsienne, Visconti, grand bourgeois progressiste *mais* esthète, divisé entre le culte négatif de la Beauté (sublimation à peine voilée de l'homosexualité, mais dans ce voile entraînant toute une idéologie réactionnaire) et sa critique *historique* (idéologiquement fondée, en principe, sur le matérialisme historique, quand du matérialisme dialectique Visconti ignore évidemment tout, puisque c'est sa pratique même qu'il remettrait en question), Visconti tire aujourd'hui, soit tardivement dans sa carrière comme dans une « époque » du cinéma, ce film où semble se nouer, se résumer et se représenter le système d'une fiction et son embrayage sexuel, qui ont toujours été masqués comme tels (système, embrayage : machine) dans le cinéma « classique ». Cette fonction de masque ayant précisément été assumée, dans les films précédents de Visconti, par un recours explicite, et même un peu voyant, à quelques notions issues du matérialisme historique, — mais celui-ci tel que « lu », recouvert et « totalisé » par l'idéalisme lukacsien.

Ce recours idéologique ambigu au matérialisme historique est ce qui s'efface et manque dans *La Mort à Venise*. Non par la « faute » de Mann, par la contrainte de l'adaptation. Le contexte historique et la datation du récit sont beaucoup plus présents dans le livre que dans le film et le refoulement de l'histoire dans le film doit d'autant plus être pris en compte que le « sujet » historique a été présent dans le texte de Visconti. Précisément ce dernier film est éclairant sur ce point : le prétexte historique n'est jamais convoqué, chez Visconti, que comme *appel de mythe* (*Senso*, *Sandra*, *Les Damnés*, etc.). C'est l'une des deux opérations du cinéma classique (idéaliste) sur l'histoire : *ou bien* le mythe est convoqué pour *garantir* l'histoire, c'est le cas de *Young Mr Lincoln*; *ou bien* le mythe intervient pour *refouler* l'histoire: dans les deux cas pour la figer et l'éterniser (le mythe n'est pas autre chose). (1)

1 Fiction/narration

La mise en place et l'articulation des idéologèmes dans les films de Visconti, et les effets idéologiques de ces films, ne sauraient être décrits en dehors de leurs fictions : ce sont ces fictions qui imposent la conception d'une histoire clôturée (terminée), inscrite en termes de prévision du passé (contemplée depuis sa fin) et « vécue » par un personnage qui assiste à la décadence de son milieu (de sa classe) et à la sienne propre. Double représentation de la décadence (du « crépuscule ») qui se fait selon deux axes fictionnels concomitants :

— le récit y est l'histoire du rapport d'un personnage-témoin à son « référent » : ce « référent » étant moins la classe sociale à laquelle il appartient que son milieu culturel et idéologique (que cette classe sociale ne soit jamais produite ni analysée comme telle par Visconti, s'indique nettement dans le mode d'inscription des indices mêmes qui permettraient de la définir : cf. l'inscription purement conjuratoire des hauts fourneaux de la famille von Essenbeck au début des *Damnés*, qui « signifie » bien plus la « damnation » que le capitalisme allemand d'avant-guerre — ou le personnage du garde-chasse du *Guépard*, complètement détourné de sa fonction possible d'indicateur de la situation de propriétaire foncier du Prince) ;

---

1) Ici : le mythe d'Œdipe, toujours lui (c'est une constante idéologique de la fiction bourgeoise), mais réécrit du côté de Laïos. La peste thébaine (le choléra asiatique) est présente dans toute sa dimension mythique, mais son rôle est *inversé* : très exactement elle est la garantie magique de l'inversion de Gustav von Aschenbach, l'embrayeur de cette inversion et en même temps son signe le plus évident (le réseau séquentiel de la révélation, faite à GvA par l'employé de banque, de l'existence du choléra dans Venise est le nœud central de la fiction et on peut en dire beaucoup de choses, sauf que c'est pré-freudien).

— simultanément, le récit est la révélation, jusque-là différée, d'un « secret » relatif au personnage et/ou à son milieu (à sa famille), secret corrélatif de sa décadence, dont il est le signifiant métaphorique.

Ces deux axes s'inscrivent dans un discours narratif de type « classique » (au moins depuis *Senso*) dont la structure (l'instauration d'un « réel » fictif) implique un rapport immuable entre deux termes :

— un figurant/embrayeur : le témoin de l'histoire ;

— ses « objets » : sa scène, son cadre social.



La reprise/transformation du cinéma hollywoodien

Le cinéma « classique » européen, dont *Mort à Venise* peut être dit, à bien des égards, un point d'aboutissement, la clôture, s'est presque toujours présenté comme une reprise/transformation du cinéma classique hollywoodien :



— l'économie narrative de ce cinéma européen, fondée sur la transitivité d'un récit, sur l'institution d'une fiction comme présence réelle et compréhension réciproque des figurants (sur la communauté « idéologique » des personnages dans le cinéma hollywoodien, cf. JPO n° 232), reproduit pour l'essentiel le mode de la « transparence » hollywoodienne: mode qu'elle transforme en y introduisant, sous la forme d'un supplément de mise en scène, la signature lisible d'un auteur. Ce supplément va de l'utilisation (d'ailleurs de plus en plus purement décorative) du travelling, puis du zoom, chez Rossellini par exemple, au remarquage de la scène théâtrale chez Renoir par exemple. (Signature qu'on peut lire comme antagonique à la « neutralité » de la mise en scène hollywoodienne, du moins dans la période classique : c'est au contraire la marque de la dégénérescence d'Hollywood que la profusion, dans les films récents — Penn, Schlesinger, Russell — de ces effets — cf. de ce point de vue, ailleurs, *The Touch* comme caricature).



— parallèlement, le cinéma classique européen d'avant-guerre (Renoir, Carné,...) et d'après-guerre (Rossellini, Visconti,...) s'est présenté comme une « conscience malheureuse » du cinéma hollywoodien : comme le tableau/critique d'une société (là où, dans le cinéma hollywoodien, il y a plein accord idéologique entre les valeurs du cinéma et celles de la société) — comme un cinéma « réaliste/critique ».

Chez Visconti (dès ses premiers films), cette transformation de l'économie narrative du cinéma classique hollywoodien s'inscrit selon trois modalités :

a) par la position d'un personnage central comme agent d'une réflexion/critique sur son milieu ;







b) par l'inscription redoublée de la scène filmique comme objet du regard du metteur en scène ;

c) par la valorisation des figurants comme objets narcissiques du metteur en scène (le prolétariat de *La Terra trema* par exemple).

D'où trois déterminations idéologiques majeures de l'inscription viscontienne :

a) celle de la fiction historique (du scénario) : l'histoire est comprise par un témoin privilégié (qui est un narrateur, c'est-à-dire le figurant/embrayeur — notons que dans le cinéma hollywoodien, le/les embrayeur(s) ne sont pas des narrateurs, sauf chez les « maîtres » tardifs d'Hollywood : Mankiewicz, Preminger, etc.).

b) celle du réel/fictif de la mise en scène : la fiction est comprise/critiquée par l'auteur, et le regard de l'auteur fonctionne lui aussi comme embrayeur (tout se passe donc comme s'il y avait un *double embrayage* / le héros viscontien / le metteur en scène / dont la présence est subsumée par l'effet scénique redoublé) ;

c) valorisation névrotique des figurants comme objets narcissiques du metteur en scène (Tadzio dans *Mort à Venise*).

2 Surdétermination de la fiction viscontienne

Le référent

L'analyse de cette surdétermination exige que soit posé d'abord le problème du *référent* dans la fiction hollywoodienne et européenne d'avant et d'après-guerre. Le référent est une notion idéologique qu'il s'agit de considérer comme telle pour en déconstruire les effets et pour en analyser le procès de production.

Posons dès maintenant que l'inscription référentielle de l'objet filmé consiste en une position de la figuration filmique telle que :

I) instituée comme réelle dans la fiction, elle produit la confusion du figurant avec son « référent » réel, extérieur au produit filmique ;

II) cette confusion n'est jamais idéologiquement neutre dans de telles fictions : en effet, elle tient lieu de support actif de l'institution de certains figurants comme valeurs d'échange, étalons idéologiques de la fiction. Particulièrement dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre (le Western « classique par exemple) où un embrayeur privilégié constitue la valeur idéologique érigée comme dernière instance du discours du film, dans la mesure où les autres figurants le « comprennent » comme telle.

Autrement dit, dans ce cinéma, l'inscription référentielle consiste en l'articulation d'un couple constitué par une série de figurants qui en comprennent un autre comme leur « valeur » (leur « référence » morale : cf. « Lincoln »). La valeur de ce personnage en surplus dans la fiction est donc produite par le crédit que lui attribuent les autres. La plus-value idéologique dont ce personnage est investi est ainsi à comprendre comme l'effet d'une économie fictionnelle (ou du fonctionnement économique d'une fiction) telle qu'une série de figurants en produisent un autre, supportent l'inscription de cet autre dans le rôle de leur représentant.

Les effets idéologiques dominants du cinéma classique se supportent de fait de l'institution d'un « représentant de la représentation » qui maintient la coupure idéologique de l'individualité de chaque figurant (à tout un chacun son supplément de présence) et soutient l'articulation de la communauté idéologique de tous. Cette coupure et cette articulation, en leur matérialité signifiante, consistent :

I) en une accentuation systématique de toutes les pratiques d'échange, de « don » (économique, linguistique), surdéterminée par l'inscription refoulée des pratiques économiques capitalistes (détournement = traîtrise, manquement à la parole donnée) ;

II) en une forclusion de toute inscription sexuelle (pas de figuration de la copulation, forclusion des organes sexuels en tant que signifiants), surdéterminée par une inscription érotique fétichiste (le fétiche advenant au lieu du signifiant — de l'inscription forclose des organes sexuels).

Alors que la fiction hollywoodienne réinscrit des idéologèmes exportés de l'idéologie politique, économique, sociale de l'Amérique des débuts du siècle, et qu'elle en soutient directement les pratiques, en intervenant activement dans le champ politique américain, la fiction européenne d'avant-guerre importe sa matière d'une sphère culturelle bourgeoise (roman, théâtre) dont elle réinscrit le discours politique refoulé en termes humanistes et métaphysiques (pas de dialectique de lutte de classes chez Renoir, mais un système clôturé de substitutions infinies des différents discours des personnages les uns aux autres).

Le réalisme critique du cinéma européen d'avant-guerre consiste en la mise en scène-critique (Renoir, Carné) de tableaux, de scènes de genre bourgeoises, et impose une conception idéologique de la pratique filmique : le regard-critique d'un metteur en scène sur « son » monde (le « tout social » de Renoir). Cette conception va être réinscrite par la pratique du cinéma « néo-réaliste » d'après-guerre, marqué par deux déterminations principales :

I) refoulement de l'inscription culturelle petite-bourgeoise du cinéma d'avant-guerre (à la mise en scène du « monde » renoirien fait place chez Rossellini une mise en présence directe de la bourgeoisie, dans ses premiers films) ;

II) confusion radicalisée des figurants et de leurs « référents » réels par l'inscription d'un acteur privilégié faisant fonction d'embrayeur fictionnel à un double titre : comme agent de la réflexion-critique du metteur en scène sur le monde réel (c'est-à-dire sur un réel-fictif institué comme présent historique, dehors réel confondu du cinéma et de son acteur), et comme objet érotique de la fiction (les héroïnes de Renoir et de Rossellini).

Le rapport qui est ainsi instauré, dans le cadre de ce discours politique refoulé (et érotisé), entre le héros (l'héroïne) et les autres de la fiction (le monde), consiste, littéralement, en la recherche d'un référent (au sens de bonne référence) introuvable (un modèle d'homme idéal dans *Le Carrosse d'Or*, une relation amoureuse ineffable dans *Voyage en Italie*).

Le héros (l'héroïne) est à la recherche d'autre chose qu'il ne peut trouver dans son milieu, dont il s'exclut sur un mode purement fantasmatique, cette exclusion s'inscrivant filmiquement :

I) sur un mode « obsessionnel » comme le re-marquage infini des effets de mise en scène : le théâtre comme hors-champ moral/métaphysique de l'héroïne du *Carrosse d'Or*, toujours compris dans le champ de la mise en scène, toujours exposé par le système de la mise en scène au regard-critique du cinéaste ;

II) sur un mode « hystérique » comme la valorisation des moments « vrais » du jeu des acteurs : le tournage rossellinien.

Autrement dit, ce qui advint en position de référent dans le cinéma européen d'après-guerre est à la fois :

I) l'objet de la mise en scène, dénoté dans la fiction comme faux-semblant (le théâtre renoirien et la bourgeoisie rossellinienne) ;

II) le moment « vrai » où le faux-semblant est éclipsé par l'inscription d'un défaut de mise en scène (de jeu, de maquillage, de physionomie : cf. la pratique du montage dans *Le Carrosse d'Or*, substituant indéfiniment des effets scéniques et des effets de mise en présence directe).

L'un inscrivant un semblant de coupure politique, l'autre un semblant d'analyse, en produisant un effet de dehors, de rupture de la mise en scène massivement investi par une idéologie humaniste.

L'un et l'autre *bordant*, en dernière instance, le discours du cinéaste, ce en quoi consiste la fonction idéologique du référent.

L'inscription référentielle dans les films de Visconti

Le fonctionnement du système référentiel, dans les films de Visconti, repose d'une manière constante, répétitive (contrairement au cinéma hollywoodien d'avant et d'après-guerre, et au néo-réalisme français et italien, dont les réseaux de surdétermination et l'inscription fictionnelle sont presque toujours beaucoup plus complexes) sur le rapport fictif d'un couple dont les deux membres sont :

1) un ensemble historico-social inscrit en termes littéralement scéniques : la classe bourgeoise en tant que spectacle ordonné (cf. la tradition du théâtre en Italie, la scène théâtrale massivement investie par la bourgeoisie italienne, depuis le XIX[e] siècle : l'opéra italien) ;

2) un spectateur privilégié qui assiste à la décadence de son milieu.

Sur ce couple, qui inscrit la détermination idéologique dominante de la fiction viscontienne, se greffent d'autres rapports entre les figurants, qui inscrivent la détermination proprement névrotique des films de Visconti (détermination qui comprend à la fois celle, personnelle, du metteur en scène, et celle, massive, et la comprenant dans son inscription, du système de la mise en scène classique tel que l'a académisé le cinéma européen d'après-guerre) :

— ex. : dans *Rocco et ses frères :* Rocco, son frère aîné et sa mère, c'est-à-dire son objet narcissique et son « objet primordial » ;

— ex. : dans *Sandra* : Sandra, son père mort et son frère ;

— ex. : dans *Les Damnés :* Martin, sa mère et Aschenbach (l'histoire de Martin, telle que la décrit la fiction, constituant en fait une sorte d'interprétation « psychanalytique » des rapports parents/enfants dans les films de Visconti).

La fiction viscontienne consiste ainsi en la mise en scène d'une classe au regard d'un spectateur dont elle constitue non seulement le cadre social, mais aussi le référent idéologique, et qui assiste à sa décadence, à son effondrement en tant que référent. En effet, dans ses « fresques » historiques, le travail de Visconti a porté essentiellement sur l'inscription, dans une fiction linéaire massivement surdéterminée par sa conception mécaniste de l'histoire et son obsession névrotique de la déliquescence de la bourgeoisie, du spectacle de la décadence de sa classe, c'est-à-dire en fait de la décadence comprise comme la décomposition sur place d'une mise en scène spectaculaire, sans intervention d'un dehors historique destructeur réel.

Dans l'inscription de cette décadence, le sexuel (à ne pas comprendre comme une instance biologique mais comme un ensemble complexe de pratiques, d'institutions sociales) a joué sur deux plans :

1) comme inscripteur de la cause mythique de la décadence de la bourgeoisie (cf. Proust), de la classe et de l'individu (en fait toujours de la classe comprise en termes de destinée individualisée), surdéterminant ainsi toute l'inscription de la causalité historique et de l'interprétation biographique telles que les pratique Visconti ;

2) comme inscripteur du symptôme, du secret, de la vérité de cette décadence (*Sandra, Les Damnés, Mort à Venise*).

L'inscription référentielle viscontienne a été travaillée par cette distorsion entre :

1) d'une part la nécessité idéologique de tenir un discours marxisant où la détermination économique devait advenir au premier plan, et la surdétermination insistante des fantasmes érotiques viscontiens, portés par une inscription culturelle qui les investissait massivement (Proust, Mann) : condensation étroite, dans les *Damnés,* entre le jeu des positions économiques des personnages, leurs rôles érotiques et leurs rapports politiques (leur stratégie), qui interdit précisément l'inscription d'aucun discours politique spécifique par des personnages qui ne font littéralement pas la différence (excepté Aschenbach, nazi mythique, embrayeur omniprésent et idéalement castré, qui n'a pas d'intérêts érotiques) entre l'accomplissement de leurs désirs érotiques et leur pratique politique (Martin), dans la mesure où l'écriture de la fiction ne démarque jamais leurs multiples déterminations, mais au contraire en impose le condensé comme l'interprétation, en dernière instance, de la fiction historique qu'ils jouent (l'histoire de la transformation de Martin en nazi est entièrement comprise dans l'interprétation « analytique » que le personnage en donne, confirmée par le savoir qu'a Aschenbach de la détermination psychologique de Martin, savoir dont l'exposé, confondu avec l'enchaînement des épisodes de l'histoire de Martin, constitue l'explication, en termes de motivations psychologiques, de la relève de la bourgeoisie tarée par le nazisme) ;

2) d'autre part, dans l'inscription du sexuel, telle que cette contradiction majeure l'induit, entre la métaphorisation des rapports érotiques et la littéralisation des rapports sexuels : en tant que cause mythique de la décadence, le sexuel s'inscrit de fait chez Visconti comme chez les cinéastes hollywoodiens dans une condensation métaphorique des rapports entre les positions économiques et les rôles érotiques (les rapports parentaux en particulier, exposant simultanément la scène névrotique bourgeoise et sa « génération », confondues) ; mais en tant que symptôme,

secret, vérité du faux-semblant de la mise en scène bourgeoise, le sexuel ne peut s'inscrire que comme moment sexuel de la fiction (que l'acte sexuel soit dit dans *Sandra* ou montré dans *Les Damnés*).

Ce qui a été produit par l'insistance du travail de cette distorsion, par la contradiction déterminante de l'inscription idéologique/névrotique de la mise en scène de la décadence bourgeoise par Visconti a été ainsi :

1) l'irruption sur la scène sociale du sexuel comme symptôme, secret, vérité de la mise en scène (tradition romanesque bourgeoise du scandale sexuel, dans laquelle Visconti s'inscrit) ;

2) la désintrication de la double inscription érotique/économique, par l'inscription de plus en plus insistante du passage à l'acte, déterminée par l'impossibilité pour Visconti d'inscrire sous forme de métaphore le sexuel dès lors que, constituant non seulement le facteur déterminant de la chaîne causale de ses fictions (position du désir comme instance historique déterminante, comme chez les cinéastes américains), mais étant aussi institué (contrairement à Hollywood) comme leur facteur d'interprétation dominant, il s'inscrivait aussi nécessairement à leur point de rupture : le point de rupture de la fiction viscontienne est celui où le sexuel, à la fois compris dans une métaphore des rapports économiques de classe et dans une métaphore de la causalité historique, et institué idéologiquement comme leur facteur d'explication, advient dans la fiction comme décrit (verbalement ou par l'image), au moment de la vérité. Le point de rupture de la fiction viscontienne est celui où le sexuel advient dans le rôle de la vérité de la mise en scène bourgeoise, de son secret dévoilé : le voile se lève alors sur un rapport sexuel interdit, sous forme de description ou de passage à l'acte.

La rature de l'inscription référentielle dans les films de Visconti (à entendre à la fois comme position de la classe bourgeoise et du bourgeois comme modèle humaniste mondain idéal, référent idéologique et idéal du moi névrotique, et aussi comme position du sexuel comme seul facteur d'explication de leur effondrement — une explication d'où serait évacué le désir du scripteur du film, Visconti, sujet névrosé de la bourgeoisie, par une mise en scène dans laquelle en serait forclose l'inscription), est à lire ainsi comme le produit de la double inscription du sexuel : ce produit, qui excède la fiction, qui en constitue le point de rupture, le dehors, est l'acte sexuel. Un acte sexuel ou plutôt un rapport sexuel décrit dans la fiction même comme interdit, soumis à une censure, surdéterminé par les fantasmes du sujet bourgeois névrosé Visconti (sujet







qui n'est pas le metteur en scène, pour autant que le metteur en scène soit en forclôt l'inscription, soit la censure, dans la mesure où son inscription — comme *Mort à Venise,* qui en constitue la dénégation, l'expose — est irrecevable, comme nous le verrons).

Dans le texte des films de Visconti est à l'œuvre une double censure du sexuel : la censure culturelle de la bourgeoisie, dont se nourrissent ses fictions (recevables et intéressantes au regard des sujets de la bourgeoisie dans la mesure où elles leur donnent à fantasmer une transformation des rapports sociaux de production économique, dans lesquels s'inscrit le sexuel, interdits par les appareils étatiques et les institutions économiques réelles de cette bourgeoisie), et une autre censure dont nous allons comprendre que, dans *Mort à Venise,* elle consiste en celle de la réinscription matérialiste, irrecevable par la culture bourgeoise, de la première. Le problème à poser dans le cadre d'une véritable lecture matérialiste du film de Visconti est en effet : dans quel texte le sexuel est-il inscrit dans les films de Visconti, sachant, pour autant que l'interprétation analytique de toutes ses fictions nous en fait pointer un nœud, que leur fiction est surdéterminée par une inscription névrotique, et que le sujet Visconti est un homosexuel obsessionnel ? Si en effet l'inscription du sexuel dans les films de Visconti et particulièrement dans *Mort à Venise* ne s'effectue pas et ne se résout pas seulement en termes de censure culturelle bourgeoise, si elle en passe presque les bornes, c'est que quelque chose, dans l'articulation de sa chaîne signifiante, permet au sujet Visconti à la fois de l'inscrire en termes de censure culturelle bourgeoise et d'en jouer le jeu, mais, l'inscrivant, expose le metteur en scène à décrire, dans sa fiction, ce qui est irrecevable de cette articulation par la censure culturelle bourgeoise (ce qui est irrecevable, n'étant aucun des termes, mais la description de leur articulation).

Le sexuel, dans *Mort à Venise,* ne fait plus comme dans *Sandra* ou *Les Damnés,* spectaculairement irruption sur une scène mondaine, ou sur un écran : ou plutôt, son irruption ne se fait plus (ou plus seulement) comme facteur de l'histoire de la fiction (*Mort à Venise* est bien encore l'histoire du désir), ni comme facteur de l'interprétation idéologique de cette histoire (interprétation qui ne s'inscrit plus en fait que dans la scène d'« explication » entre Gustav von Aschenbach et son ami, mais qui n'est plus, comme dans *Les Damnés,* massivement programmée par la position du nazi Aschenbach comme maître de la destinée des autres personnages, guide et profiteur en dernière instance de leurs désirs), mais aussi comme constant excédent de l'une et de l'autre, comme excédent textuel de la fiction et comme rature de son explication (les inserts « explicatifs », que Visconti a sans doute pensés comme des facteurs d'interprétation analytique de l'histoire de Gustav von Aschenbach, les scènes du bordel et du concert, sont aussi pris dans un jeu textuel qui excède leur portée explicative, qui en déplace les signifiants). Ce qui oblige à lire le discours du film comme une solution de compromis (plutôt ratée au point de vue des normes cinématographiques bourgeoises actuelles) entre l'inscription d'un refoulé sexuel admissible et celle d'un refoulé inadmissible qui travaille le premier, qui est inscrit dans sa matérialité, dans le texte de celui-ci, et qui insiste, pour autant que son scripteur est travaillé par le désir d'en décrire d'articulation au lieu d'écrire, par le perpétuel déplacement de ses signifiants, l'objet poétique bourgeois qu'il signe, en se couvrant d'une certaine lecture idéaliste de Mann et de Proust.

Du texte de *Mort à Venise,* il convient d'inscrire la production de la trame dans les films précédents de Visconti et dans leurs prétextes. Une des méthodes les plus sûres est peut-être de repérer, dans ces films, l'articulation d'une série de systèmes représentatifs et des suppléments qui soutiennent les effets idéologiques de leur inscription, c'est-à-dire le jeu des couples fictifs qui constituent ces systèmes, inscrits dans leurs fictions.

3 Le texte : représentation et supplément dans les films de Visconti

La re-présentation

Le dépli du texte viscontien ne peut s'effectuer que selon l'ordre assigné à l'articulation, dans ses fictions, de ses signifiants. Toute autre méthode produirait une simple énumération thématique et induirait à une interprétation sauvage, psychanalysante ou marxisante, de ces fictions, mais manquerait leur articulation signifiante, et s'interdirait la compréhension de leurs opérations de production et de leurs effets de réception.

A première lecture, les éléments qui entrent en jeu dans les films de Visconti sont :

— une mise en scène mondaine qui inscrit la bourgeoisie dans un rôle de représentation, au regard d'un figurant qui découvre la faille de cette représentation ;

— ce couple fictif est lui-même inscrit filmiquement dans un re-marquage scénique (cadrage insis-

tant) de la mise en scène classique, surdéterminé, à partir de *Sandra,* par des effets de zoom, qui ont une fonction et un effet de désignation des figurants qui, d'une part, pervertit l'usage du mouvement de la caméra dans le cinéma hollywoodien académique, et rend lisible le cadrage comme choix d'un objet filmé, par quelqu'un qui n'est plus compris dans la fiction, qui n'est plus l'absent imaginaire de la fiction mais l'*auteur* du tournage du film (c'est-à-dire le cinéaste institué comme l'agent du choix de l'objet filmé, subsumé ainsi comme sujet d'un désir : désir de savoir quelque chose « sur » Sandra/désir de voir un objet, dans *Mort à Venise*).

Cet axe de lecture est particulièrement important à tracer dans la mesure où, comme chez tous les cinéastes européens d'après-guerre, le rapport de l'auteur du tournage à ses objets apparaît massivement investi érotiquement et politiquement, et que Visconti, dans *La Terre tremble,* produit de fait une mise en scène de l'objet qui, en tant que signifiant dans le texte de ses films, s'inscrit d'abord dans celui-ci comme l'axe d'une condensation idéologique/névrotique (mise en scène des prolétaires à la fois comme objets narcissiques du sujet névrosé de la bourgeoisie Visconti et comme sujets historiques occupant littéralement le devant de sa mise en scène, les objets narcissiques étant les acteurs réels — mais précisément le système fictionnel du cinéma de représentation forclôt l'inscription du rapport social et/ou sexuel du metteur en scène et de l'acteur, rapport qui fait retour dans le réel-fictif de la mise en scène). Condensation qui, dans aucune fiction viscontienne, n'aura lieu sous la forme d'une description littérale de rapports érotiques entre un figurant-bourgeois et un figurant-prolétaire, mais qui sera cependant diversement inscrite (importance accordée dans le cadre de la mise en scène aux jeunes domestiques, mais décrits dans la fiction uniquement selon une problématique économiste : rapport maître-serviteur).

On peut noter en fait l'absence de toute inscription érotique déterminante dans les films de Visconti, jusqu'à *Sandra,* qui marque la mise en place d'une série de chaînes signifiantes dont la surdétermination sera re-produite dans les films suivants, *Les Damnés* et *Mort à Venise.*

Marquons, dans *Sandra :*

— la fiction = histoire rétrospective de la mort d'une famille, dont Sandra et son frère constituent la dernière génération ; relève également d'une ancienne bourgeoisie par une nouvelle (italienne, américaine) ;

— la narration = révélation d'un secret indiqué dès le début du film par les effets de zoom (désir de savoir quelque chose « sur » Sandra, c'est-à-dire sur : la représentante économique du Père mort, de la famille disparue, une femme, l'embrayeur de la narration).

Et dans *Les Damnés :*

— la fiction = relève de la bourgeoisie par le nazisme, selon un principe de succession complexe (parents/enfants, oncle/mère de Martin, mère/fils, homosexuels/hétérosexuels, travestis/militaires, etc.) ;

— la narration consiste à la fois en la révélation progressive de la sexualité de Martin, et simultanément en l'histoire d'une série de substitutions des personnages les uns aux autres, dans laquelle se déploient et se déplacent des rapports de signifiants : travesti-maquillage-uniforme, inscrits 1) comme leurre érotique (le figurant de Marlène n'est pas une femme), comme dénotation de l'homosexualité masculine (l'orgie des SA) ; 2) comme masque mortuaire de la mère et comme parure nuptiale : 3) comme élément dénotateur de la maîtrise politique et comme connotateur du refoulement érotique sur lequel le discours viscontien la fonde (Martin).

Ainsi s'inscrit le déplacement d'une série de caches, constitués en système de substitution d'un groupe par un autre, d'un sexe à un autre, de recouvrement d'un cadavre par un masque, d'un homme par une robe, etc.

Il est surtout important de noter, stratégiquement, pour marquer l'écart de l'inscription de *Mort à Venise* par rapport à celle des *Damnés,* que :

1) *Les Damnés* programment très massivement la figuration la plus admise par la culture bourgeoise de la décadence de la bourgeoisie (masque, faux-semblant, sexualité refoulée, etc.), au profit d'une mise en scène du nazisme qui déporte constamment le peu qui aurait pu être (mal) recevable de cette figuration par un spectateur bourgeois (puisque le dehors de la bourgeoisie dans le film de Visconti est le nazisme, paré des attributs déplacés de sa propre décadence) ;

2) la narration épuise complaisamment, énumère, toutes les articulations recevables des signifiants qu'elle inscrit, ce que précisément ne fait pas *Mort à Venise,* c'est-à-dire toutes les rimes du discours que la bourgeoisie produit sur sa décadence (maîtrise = homosexualité, bourgeoisie = névrose, maquillage = masque de cadavre, etc.).

Cela permet de démarquer *Mort à Venise* des *Damnés :* ce qui est signifié dans *Les Damnés* est une série d'équivalences entre une inscription purement idéologique des rapports sociaux (un rapport dominant/dominé sans spécification de la matérialité du rapport et de ses objets — économiques, sexuels —, inscrit en termes de substitution de l'un à l'autre, ou de savoir de l'un sur l'autre), et les connotations érotiques et théâtrales de la position idéologique dominante (parade, travestissement, homosexualité du Maître), telle que les signifiants se

déplacent, glissent les uns « sur » les autres sans entamer les signifiés idéalistes, métaphysiques, d'une fiction historique constituée par le tissu « culturel » de ces équivalences.

Les déplacements ne produisent aucun travail dans la mesure où est forclose de cette chaîne la double articulation en laquelle consiste le noyau actif du texte de *Mort à Venise*, du sexuel et de l'économique, d'un rapport social de production et d'un rapport érotique dont la formulation ressortit à la névrose obsessionnelle. Décrite, cette double articulation du texte de *Mort à Venise* pourrait s'énoncer : *moi un bourgeois propre, j'aime un prolétaire sale.* Nous verrons que le système des déplacements de signifiants, dans le film, constitue une sorte de gigantesque opération de dénégation de cette description.

La fiction de *Mort à Venise*, qui consiste, dans la lignée des films classiques, en la mise en scène d'un désir, c'est-à-dire en l'inscription d'un rapport érotique dont le procès consiste en un chassé-croisé du désirant et de son objet, ne comprend en effet aucune inscription des attributs figuratifs habituels des objets de désir homosexuel dans les films viscontiens, à savoir :

1) leur position économique (domestiques, prolétaires) ;

2) leur fétichisation érotique (travestis).

Toute inscription de ce type aurait actualisé un rapport érotique décrit dans sa double inscription : rapport social de production économique/rapport sexuel obscène — le travesti viscontien consistant surtout (cf. *Les Damnés*) en un camouflage du corps, en un maquillage (propre) de la saleté des organes (l'inscription du travestissement est toujours surdéterminée par la névrose obsessionnelle de Visconti : le fétiche ne vient pas au lieu du sexe forclos mais au lieu de la « saleté » des organes) :

1) physique asexué et propre de Tadzio,

2) manque de « maîtrise » (pouvoir social et virilité) d'Aschenbach.

Mais cette description insiste, déplacée :

1) sur le désirant (maquillé, travesti, mais suant, sale, dégoulinant) ;

2) sur une prostituée prolétarienne qui a le visage de Tadzio et celui de la femme d'Aschenbach, qui inscrit ainsi à la fois l'obscénité et sa dénégation ;

3) sur des figurants de second plan, domestiques, camarade de Tadzio, et sur l'acteur Tadzio (physique apache) ;

4) sur le décor de Venise (souillé de pluie et de phénol, pesteux) ;

5) sur le chanteur de rues à la bouche sale, qui chante une chanson obscène ;

6) par deux fois, sur Tadzio lui-même, maculé de boue.

Le supplément

a) La mort A la différence de ce qui se passe dans le cinéma « classique », elle ne s'inscrit pas au point d'articulation du réel/fictif du discours (c'est-à-dire au point où le figurant est produit comme réel par un répondant imaginaire (l'Absent) mais, littéralement, lorsque personne ne l'attend. Elle ne peut plus se produire que comme insert, irruption, parenthèse. Exemplaire à cet égard est la scène de la gare où le mourant-figurant s'inscrit sans qu'aucun figurant-vivant l'ait d'abord désigné comme réel. La mort y est ce supplément inassimilable que le réel/fictif ne prend pas en charge, ne refoule pas sous forme de cadavre (ce qui est irrecevable est le figurant-mort, le *cadavre*, le signifiant [le sujet du réel/fictif]).

b) L'obscénité Elle est produite par une inscription insistante de la souillure (pluie, pourriture, phénol) qui affecte le décor de Venise, et de la décomposition du visage des figurants. Et s'il est remarquable qu'il y ait *déplacement* constant de la souillure des corps à celle des décors, on ne peut — sans aller un peu vite — le rapprocher de ce qui se passe par exemple dans *Le Conformiste* de Bertolucci, où la décomposition stylistique du décor, la « régression » picturale des plans désignent métaphoriquement la décomposition sociale en vertu d'une équivalence superstructure idéologique = fioritures décoratives. Car, dans *Mort à Venise*, l'obscénité des corps ne peut jamais opérer *complètement* comme métaphore de la décomposition sociale, dans la mesure où elle n'intervient que dans des épisodes littéralement sexuels (Tadzio et son ami — que le livre désigne sous le nom de Jaschou — sur la plage, c'est-à-dire dans des plans où les figurants en posture sexuelle sont forclos de toute détermination sociale), inscrits, eux aussi, comme inserts et faisant saillie sur le reste du film. De la même manière, la souillure du décor est toujours trop littérale pour figurer efficacement cette dégradation sociale ; cela vient sans doute de ce qu'au cinéma, la souillure montrée en tant que telle (cf. : les épisodes sexuels), ne peut connoter la décadence sociale, alors qu'un décor de mauvais goût (cf. encore : Bertolucci) y parvient assez bien. Ainsi, le rapport maquillage/peau ou peinture/surface (selon une chaîne peinture-maquillage-boue), au lieu de jouer comme effet de mise en scène spectaculaire, devient la pose d'une couche (obscène) supplémentaire. Exemplaire à cet égard est la scène du maquillage où se formule on ne peut mieux le côté scatologique du supplément : « I shall restore what belongs to you ».

c) Le réel/fictif (C'est-à-dire « ce qui est compris dans un regard ») est lui-même constamment débordé, compromis. Le passage d'un plan à un

autre ne se fait pas par l'intermédiaire d'un regard (l'incertitude quant à la question « qui regarde qui ? » est totale tout au long du film).

Ou plutôt : le regard advenant trop tôt ou trop tard, fait saillir avec chaque plan une sorte de *magma figuratif*, inscrit par Visconti en référence à la phrase proustienne (cf. plus loin), de tissu conjonctif, qui, loin d'être assimilable par l'économie narrative classique (celle d'un cinéma « suturé ») serait plutôt symptômatique de son effondrement.

Car ce « *trop tôt ou trop tard* » (cf. : la scène du sablier : à quel moment précis la plus grande partie du sable est-elle de l'autre côté ?) renvoie à :

— l'impossibilité pour Aschenbach d'être là au moment où quelque chose (quelqu'un, Tadzio) apparaît. (Cf. : le tout début du film, sur le bateau. A sur une chaise longue. Venise approche. A somnole quelques instants. On arrive à Venise. A se réveille : il est *déjà* à Venise) ;

— la nécessité de fantasmer ce *moment voulu* selon deux modes complémentaires : étant vu ne le voyant pas ou/et le voyant n'étant pas vu.

— Ce qui a pour résultat d'enserrer ce « moment voulu » (objet du désir = apparition-disparition de Tadzio), *tel un objet parmi d'autres et pour d'autres,* dans des arabesques — ce que nous appelions le tissu conjonctif — qui n'ont d'autre fonction que dénégatrice (la caméra se posant « par hasard » sur T. doit en faire le point de départ d'un mouvement dont l'unique but est de confirmer le « par hasard ». Inversement, un mouvement de caméra déjà amorcé, bute sur T. et s'interrompt précipitamment comme s'il pouvait sans dommage s'en tenir là).

Ce trop tôt ou trop tard a donc pour effet de marquer, outre la perte de réalité dans la psychose d'Aschenbach (psychose de type paranoïaque : désinvestissement de la libido, scatologie, fantasmes de fin du monde, bonshommes bâclés à la six-quatre-deux. Cf. : Schreber), l'effondrement du réel/fictif dans la narration et la libération (qui en découle) d'un *supplément de tissu filmique, d'images.*

d) Le Nom de l'Auteur. Les effets de cet effondrement nous permettent de comprendre la fonction de ce qu'on pourrait, dans la tradition du cinéma européen, désigner sous le terme du « Nom de l'Auteur ». Tradition issue du discours cinéphilique sur le « cinéma d'auteur » où le cinéphile, fantasmatiquement, occupe la place du metteur en scène (faisant de la jouissance du spectacle l'objet de sa réflexion).

Le discours cinéphilique a re-marqué électivement dans l'écriture du cinéma hollywoodien les effets de coupure/suture de la mise en scène, chez des cinéastes qui, dans la tradition tardive d'Hollywood, les avaient déjà valorisés comme figures de style.

Ce qui *intéresse* le discours cinéphilique, là où













le cinéphile trouve son plaisir hystérique, est précisément la syncope de l'effet de réel et son battement (s'abîmer « dans » le plan/être de l'autre côté du plan). Le cinéphile, fantasmatiquement, occupe en fait la place du metteur en scène (place de l'absent), en tant que cette place est celle d'où la scène est produite comme du réel par cet absent, par l'autre fictif du cinéma classique.

Dans la pratique filmique immédiatement issue du courant cinéphilique (*A bout de souffle, Le Beau Serge*), le tracé de la caméra, les effets insistants du tournage ont pour effet de désigner le scripteur du film (c'est-à-dire la caméra/œil) non plus comme l'auteur d'une fiction comprenant tous les effets de production de son écriture (dans le cinéma suturé, l'auteur est identifié à l'autre-fictif de la mise en scène, l'absent), mais comme l'auteur d'une fiction qui consiste en le rapport extériorisé d'un cinéaste (un objectif + une conscience) avec les objets filmés : autrement dit, l'opération du tournage devient, dans ce cinéma, la fiction même. Le tournage est compris comme fiction de l'inscription filmique, d'une inscription qui *fétichise* ce que le cinéma suturé *forclôt :* le « bord » de l'icône filmique (le cadre), la matérialité du déplacement de la caméra. Cette fiction consiste en le rapport érotisé et/ou « politisé » d'un regard et d'un objet (surdétermination politique et érotique de la fonction du Nom de l'Auteur, fétiche du scripteur forclos, c'est-à-dire de l'agent de la production de l'inscription filmique). La fonction du Nom de l'Auteur a ainsi pris la place de l'articulation manquante du cinéma hollywoodien. Elle a occupé le lieu de la forclusion de l'agent de la production de l'inscription filmique (la caméra/l'objectif, la coupure de l'écran, la coupure du montage : d'un point de vue matérialiste ce sont en effet les seuls agents de la production de l'inscription filmique, si on entend par agents de l'inscription les signifiants qui marquent l'articulation du discours, qui l'embrayent).

C'est le Nom de l'Auteur qui a désormais répondu du réel-fictif de la mise en scène, qui en a sauvegardé l'idéologie au moment où son institution menaçait de s'effondrer par la ruine de l'économie narrative classique (articulation coupure/suture). C'est le Nom de l'Auteur qui a désormais « politisé » et érotisé ce réel-fictif, qui l'était déjà, d'une manière condensée, dans le cinéma néo-réaliste (chez Rossellini, le film comme regard-critique d'une femme sur la bourgeoisie). Or, dans *Mort à Venise*, les effets insistants du tournage, le tracé contourné de la caméra, contrarient l'effet de réel-fictif, bien que Visconti, plus que dans tous ses films, ait inscrit les deux termes de la narration classique (un personnage et son objet, alternativement absent et présent), mais sans l'inscrire cependant comme ses *agents*, ses

embrayeurs : ni Aschenbach ni Tadzio ne sont en effet des agents de l'opération de coupure/suture de la mise en scène ; ils opèrent comme embrayeurs de la fiction trop tôt-trop tard, constamment décalés par rapport à un tracé de la caméra qui métaphorise leur rapport (caresse oculaire, caresse tactile / caméra-œil, caméra-pinceau).

Cette métaphorisation constitue une dénégation du rapport érotique de l'auteur avec son acteur (un filmage plus « direct », plus centré sur Tadzio, aurait risqué de rendre le film irrecevable), et instaure une distorsion, qui compromet *en fait* la fonction du Nom de l'Auteur (qui consiste à érotiser et politiser la mise en scène sans inscrire d'autre dehors de celle-ci que le fantasme d'un spectateur qui se met à la place de l'auteur), entre :

1) la fonction donc du Nom de l'Auteur en tant que support du fantasme politique/érotique du spectateur (Bresson, Mardore);

2) la fonction du Nom de l'Auteur comme agent du passage d'un plan à un autre, support du réel/fictif de la mise en scène menacé de s'effondrer.

Puisque, de fait, malgré les « intentions » de Visconti, ce qui apparaît, dans le tracé du tournage, est le rapport érotique de l'agent réel du tournage avec son acteur, plus que le rapport érotique d'Aschenbach avec Tadzio, c'est-à-dire le rapport de cet agent réel dont l'inscription économique et sexuelle a toujours été forclose dans le système de la *représentation* (cf. « Les Ménines » : ce qui est forclos, ce au lieu de quoi est produit le réel-fictif de la représentation, est l'inscription matérielle d'un rapport économique et politique surdéterminé par l'idéologie religieuse : la Dette — le rapport déterminé par la Dette — l'œil qui désigne du tableau le Roi forclos en tant que récepteur de la Dette, au lieu de qui siège, sur un mode hallucinatoire, le spectateur à qui la révérence s'adresse).

La dénégation en défaut

Il serait assez tentant de voir dans le travail de Visconti — libération d'un *trop* de matière, bavures sans objet — une sorte de clé, théorisation tardive de tout un pan du cinéma moderne qui se trouverait ainsi à jamais ruiné, compris et dépassé. Or, outre qu'il n'est pas pour nous question de tomber dans l'idéologie du « texte maîtrisé » (voir déjà *Tristina*, *Les clowns*), il n'est pas dit que ces bavures — en excédent par rapport à la fiction — soient pour cela inutiles, disposées en vue de la consommation cinéphilique. Poser ce problème, y répondre, veut dire ceci : s'il y a dénégation dans *Mort à Venise*, il importe de savoir sur quoi elle porte.

A la différence de films plus anciens (*La Terra trema*) mettant en scène un désir homosexuel, donc le refoulant (principe de la mise en scène : il ne peut s'y inscrire tel quel), *Mort à Venise* frappe d'abord par un retour du refoulé homosexuel, non pas tellement sous sa forme sentimentale et moralisante (c'est-à-dire valorisante, cf. : *Les Amis*) mais plutôt en tant que thème culturel, idéologiquement valorisé, image de marque d'une bourgeoisie à l'aube de sa décadence (Proust). Le souci de Visconti n'a pas été de dénier l'homosexualité, mais de faire en sorte que l'un de ses symptômes (le scatologique) n'affecte jamais la scène érotique du film, mais soit constamment déplacé sur *toutes* les autres scènes. Ces suppléments de film, bavures (scatologiques), etc. — et c'est là leur fonction — n'envahissent toutes les scènes du film que pour mieux en préserver *une*, occupée par un personnage (Tadzio) aussi exagérément propre et diaphane que tout autour de lui est rongé de pourriture et croule sous son maquillage. Position privilégiée et privilège à interroger pour y répondre en pointant un double refoulement :

— la salissure de l'objet du désir,

— la position du prolétaire comme objet de désir.

On sait que Freud voyait dans le symptôme paranoïaque différentes façons de nier une proposition qu'il formulait ainsi : Moi (un homme), je l'aime lui (un homme). Si Aschenbach est effectivement paranoïaque, cela signifie que, comme Schreber, il passe directement du refoulement à la sublimation de l'homosexualité (cf. : le discours « platonicien » dans le texte de Mann) sur fond de fin du monde. Mais Visconti en sait plus que Aschenbach (de même qu'il sait que la fin du monde n'est jamais que la fin d'un monde, le sien, la bourgeoisie) et ce que Visconti sait — mais qu'il ne peut pas dire — pourrait se formuler ainsi, articulant le double refoulement, dans une proposition comme :

Moi (un bourgeois), je l'aime lui (un prolétaire) — parce qu'il est sale.

Proposition que l'on peut nier, au moins, de deux manières :

— Ce n'est pas un prolétaire, c'est *même tout le contraire ;* c'est un aristocrate (en ce sens, la référence proustienne est pertinente. Nous pensons par exemple à un passage comme celui où « M. de Charlus dîne au grand hôtel avec un valet de pied reconnu comme tel par les domestiques ». D'autre part les traces du déplacement subsistent : un certain air apache de Tadzio, ou son ami, Jaschou, qui, lui, est un prolétaire).

— Ce n'est pas lui qui est sale, c'est *moi* qui suis sale. Conformément à l'idéologie marxisante de Visconti, Aschenbach représente la bourgeoisie comme classe corrompue.

La question barrée, celle qui fait, qui fera encore, problème, n'est donc pas l'homosexualité, c'est bien la façon dont la bourgeoisie, sans pouvoir sortir

d'elle-même, ne peut que fantasmer le prolétariat, partie perdue (mais aussi, sale, honteuse) du corps social, dont elle ne peut désirer le retour et l'émergence que sur un mode érotique.

Et ce qui ruinerait un film comme *Mort à Venise*, ce n'est pas autre chose que cela : ne pas pouvoir dire, sous peine de scandale grave, ce qui se dit ailleurs (Bataille, Genet, Guyotat) au milieu des pires difficultés.

Le dehors menaçant de la fiction du film, par rapport à quoi Visconti se défend, ce *que le cinéaste se défend d'inscrire*, et qui constitue une proposition irrecevable pour un spectateur bourgeois est donc l'articulation, *effective dans son film*, mais censurée, d'une double inscription :

1) sexuelle (scatologique);

2) économique/érotique (désir de la bourgeoisie pour le prolétariat)

qu'il convient de lire comme le symptôme du refoulement du système économique bourgeois : la bourgeoisie névrosée désire, dans ses fantasmes, les agents de la production économique, en tant qu'ils produisent ce dont se supporte sa maîtrise réelle (la plus-value). Mais l'écriture de ce désir précisément travaille l'idéologie dans la mesure où elle transgresse l'institution de son image de maître (le patron bourgeois, au XIXe siècle, modèle d'humanité pour le prolétariat — aujourd'hui, le « cadre » comme image spéculaire d'une société petite-bourgeoise), où elle *attribue* à un autre (*qui est le dehors réel de son système social*) l'objet qui fait retour à la place de sa propre forclusion (l'inscription de la coupure, la *dette*, marque originelle de l'élection du capitaliste, *forclose* avec l'avènement des Droits de l'Homme).

Il faudra décondenser l'inscription bataillienne : les organes sales du prolétariat sont le condensé obsessionnel de l'inscription fétichiste du phallus/excrément. Au regard de la bourgeoisie, le prolétariat non seulement a le phallus (perversion), a un anus sale (névrose obsessionnelle), mais est aussi, *dans* le texte de son inscription, le phallus et l'excrément en tant que petite chose alternativement et à la fois comprise dans un corps et produite/expulsée par ce corps. Les signifiants, qui sont les signifiants du corps érogène, sont donc inscrits dans le texte d'un discours qui constitue le refoulé du système économique (et qui, en tant que tel, n'est opérant que sur le front de la déconstruction analytique de l'idéologie bourgeoise), texte qui *extériorise* le corps, ses organes et ses produits. Il est politiquement transgressif en tant que, extériorisant le corps, il inscrit le discours d'un *maître obscène*, et qu'il dépasse de loin ainsi l'obscénité bourgeoise normalement admise, qui n'inscrit jamais un rapport de domination économique. L'obscénité bourgeoise, par exemple ce lieu commun de « l'avant-garde » cinéphilique obsessionnelle qui consiste à chier à l'écran, compromet en effet seulement la reconnaissance spéculaire, le narcissisme du spectateur bourgeois. Ce qui ici est compromis est à la fois ce narcissisme et la position politique réelle qu'il inscrit masquée. C'est pourquoi il convient de faire aujourd'hui encore la déconstruction analytique de cette inscription persistante, pour autant que la *description analytique* de cette production symptomale constitue, dans une société bourgeoise qui n'a pas effectué sa révolution économique/politique, le seul *dehors/réel* de son idéologie. Réelle et dehors en ceci qu'elle constitue le renversement dialectique de l'idéologie, qui institue le sujet comme transcendant à ses signifiants matériels (le corps, les produits économiques), qu'elle apprend à ces sujets ce dont ils ne veulent rien savoir d'aucun champ (l'économie et la sexualité bourgeoise) dont elle constitue son inscription, et que ses scripteurs comme ses producteurs théoriques font l'objet d'un rejet violent qui intervient à un moment précis de l'histoire des luttes des classes.

Serge DANEY et Jean-Pierre OUDART.



Technique et Idéologie (5)

Caméra, perspective, profondeur de champ

par Jean-Louis Comolli

Effacement de la profondeur/avènement de la parole

Après 1925 et jusqu'à *Citizen Kane* (1941), la profondeur de champ qui « naturellement » opérait dans la plupart des films, se perd... (1). Or l'une et l'autre de ces dates ne sont pas sans faire problème. Il faut travailler à préciser d'une part ces « années 25 » que désigne rapidement Mitry (2) : s'y articulent, synchroniquement, et selon une relation de détermination qui reste à analyser, le passage de l'orthochromatique à la panchromatique et celui, certainement plus difficile et décisif (bien que dans le texte auquel je me réfère Mitry n'en dise mot) du muet au parlant (3) ; mutations « techniques » dont on a vu que la première (4), dont on voit d'emblée que la seconde ne mettent pas en jeu que « du technique », mais sont, inégalement certes, déterminées idéologiquement et économiquement. D'autre part, à interroger de plus près le statut de « film-coupure » conféré à *Citizen Kane*, davantage par Bazin que par Mitry, mais avant Bazin par la grande majorité des critiques de l'époque : pour ce qui est de la profondeur de champ en tout cas, si Welles et son opérateur Gregg Toland la réinscrivent dans ce film et si cette réinscription provoque l'effet d'une transgression, d'une véritable innovation, ce n'est pas que l'on ne puisse trouver, dans la période même de sa plus grande éclipse, un certain nombre de films où par exception elle jouait. Ces exceptions (ne serait-ce, pour Renoir, que *Boudu sauvé des eaux*, *Partie de campagne*, *La Règle du jeu*) sont assez rares pour confirmer la règle du dépérissement de la profondeur de champ — dont il s'agit de mettre à jour les déterminations. Mais leur existence même oblige aussi à s'interroger sur « l'oubli » dont elles furent frappées jusqu'à ce que Bazin les signale en leur attribuant une place centrale dans sa thèse de l'évolution du langage cinématographique vers « plus de réalisme », et dont le choc produit par la réactivation de la profondeur dans *Citizen Kane* donne la mesure. Car par là se marque que le refoulement de la profondeur de champ pendant presque quinze ans et le coup de théâtre de son retour excèdent largement la seule scène technique où Mitry s'efforce de les confiner : engagent des investissements idéologiques, des pratiques, des principes, une certaine conception de diffusion-fabrication du film, les luttes contre la domination de cette conception, bref, le fonctionnement du cinéma comme appareil idéologique et les conditions économiques de ce fonctionnement.

Que l'on aborde donc ce problème à partir de l'explication techniciste fournie par Mitry — radicalement insuffisante en ce que, je l'ai montré, le remplacement de l'orthochromatique par la panchromatique à lui seul ne règle rien, les nouvelles conditions d'éclairage et de prise de vues n'étant que très provisoirement incompatibles avec l'obtention de la profondeur, mais surtout en ce que ce remplacement lui-même n'est pas le fait simplement d'un « progrès technique », que ce « progrès » est déterminé idéologiquement et économiquement, qu'il est lié à un déplacement des codes du « réalisme » (entraînant une redéfinition du réalisme photographique), déplacement de codes dont une argumentation strictement technique reste impuissante à rendre compte — ou qu'on l'aborde, rétrospectivement, à partir du bouleversement des normes techniques et conventions d'écriture produit par *Citizen Kane*, on ne peut en autonomiser les aspects techniques, les couper des contradictions idéologiques et économiques en lutte dans le champ total de la pratique cinématographique. Ce qui se joue dans la profondeur du champ, ce qui se joue dans l'historicité de la technique, ce sont les codes et les modes de production du « réalisme », la transmission, la reconduction, ou la transformation des systèmes idéologiques de la reconnaissance, de la spécularité, du vraisemblable.

A ce point, il pourrait sembler que je rejoins la thèse de Bazin sur la profondeur de champ, celle même que visait Mitry en lui opposant une causalité purement technique censée « épargner à nos théoriciens de chercher midi à quatorze heures » (5). Bazin, en effet, note les déterminations techniques, mais c'est pour aussitôt les évacuer : « En 1938 ou 1939 donc, le cinéma parlant connaissait, surtout en France et en Amérique, une manière de perfection classique, fondée, d'un côté, sur la maturité des genres dramatiques élaborés depuis dix ans ou hérités du muet, de l'autre, sur la stabilisation des progrès techniques. Les années 30 ont été à la fois celles du son et de la panchromatique / *c'est cette conjonction, que manque Mitry et que j'ai déjà notée (6), qu'il faut travailler, comme articulant les mutations techniques aux déterminations économiques et aux pressions idéologiques*/. Sans doute l'équipement des studios n'a-t-il pas cessé de se perfectionner, mais ces améliorations n'étaient que de détail, aucune d'entre elles n'ouvrait de possibilités radicalement nouvelles à la mise en scène. Cette situation n'a d'ailleurs pas changé depuis 1940, si ce n'est peut-être tout de même quant à la photographie, grâce à l'accroissement de la sensibilité de la pellicule. La panchromatique a bouleversé l'équilibre des valeurs de l'image (7), les émulsions ultra-sensibles ont permis d'en modifier le dessin. Libre de faire des prises de vue en studio avec des diaphragmes beaucoup plus fermés, l'opérateur a pu, le cas échéant, éliminer le flou des arrière-plans qui était généralement de rigueur. Mais on trouverait bien des exemples antérieurs d'emploi

---

1) Lire le début de ce texte dans les nos 229, 230, 231 et 233.
2) Cf. no 233, p. 43, note 8 ; et *infra*.
3) Cf. no 233, même page, même note.
4) Cf. no 233, p. 44 et 45. Sur la surdétermination de cette « mutation technique », se reporter aussi, dans ce numéro, à la note 10.

5) « Esthétique... », II, op. cit., p. 41.
6) Voir aussi *infra*.
7) Cf no 233, p. 44.

de la profondeur de champ (chez Jean Renoir par exemple) ; celle-ci a toujours été possible en extérieur et même en studio au prix de quelques prouesses. Il suffisait de le vouloir. En sorte qu'il s'agit moins d'un problème technique, dont la solution, il est vrai, a été grandement facilitée, que d'une recherche de style. (...) Puisque les déterminismes techniques étaient pratiquement éliminés, il faut donc chercher ailleurs les signes et les principes de l'évolution du langage : dans la remise en cause des sujets et par voie de conséquence des styles nécessaires à leur expression. » (8)

« Il suffisait de le vouloir » : pas plus que Mitry par son recours à la technique comme dernière instance, Bazin ne règle la question du dépérissement et de la renaissance de la profondeur en en faisant l'affaire du « vouloir » ou « non vouloir » de tel cinéaste ou technicien. Certes Renoir a « voulu » filmer *Partie de campagne* ou *La Règle du jeu* en profondeur : mais j'ai cité la remarque de Brunius sur l'extrême difficulté qu'il y eut pour eux à retrouver, quinze ans après leur mise en service, les objectifs des « primitifs » qui permettaient cette profondeur. Pourquoi cette difficulté, et pourquoi si rares furent les cinéastes, durant dix ans, à se préoccuper de la profondeur (s'ils avaient été plus nombreux, nul doute que les difficultés techniques avancées par Mitry ou pratiques signalées par Brunius eussent été facilement résolues) ? Une fois encore : quelles étaient les forces, les pressions, les demandes en jeu qui réglèrent une telle désaffection et les exceptions qui la confirmaient ? Ni Mitry ni Bazin ne le disent. Pour l'un les problèmes techniques, la recherche stylistique pour l'autre font office de raison dernière. Mais d'où viennent ces problèmes, cette recherche ? Qu'est-ce qui les produit ? Sur quelles autres scènes ces « causes » sont-elles elles-mêmes déterminées et jouées ?

Il s'agit, à propos de l'objet technico-stylistique /profondeur de champ/, et *pour le construire théoriquement*, de faire éclater et la scène technique et la scène stylistique sur l'une ou l'autre desquelles, mais chacun de la même façon exclusive et autonomisante, l'ont pensé Mitry et Bazin. Car on ne saurait nullement conclure, de la faillite des « causes techniques » du premier, à l'évacuation définitive des « déterminismes techniques » à quoi le second s'empresse de souscrire, trop content de pouvoir mettre au poste de commandement les seules exigences esthétiques de la « recherche de style », éthiques du « destin réaliste du langage cinématographique ». D'abord parce que « style » ou langage d'une part, techniques de l'autre ne sont en rien indépendants, mais forcément s'impliquent, se recouvrent (en un autre texte sur la profondeur de champ, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », Bazin pourtant le pose nettement : « Les perfectionnements de l'optique sont en liaison étroite avec l'histoire du découpage, à la fois cause et conséquence »). Et que cette implication est précisément ce qu'il faut, à la théorie matérialiste du cinéma, débrouiller, dans la mesure où par là aussi s'est entretenue la confusion du métalangage technique et du métalangage critique (9). Les deux champs non seulement ne sont pas indépendants l'un de l'autre, mais ensemble ils ne sont pas autonomes : les variations, l'histoire de leur recouvrement et de leur (rare) excédentarité est déterminée idéologiquement et économiquement, selon des retards et des inégalités qui maintiennent à la fois leur indissociabilité et leur spécificité relative.

Sans exception, les histoires et esthétiques idéalistes posent le couple progrès techniques/innovations stylistiques comme autonome, autosuffisant : ses deux pôles s'appellent en circuit fermé. Alors qu'il s'agit non seulement de déterminer ce qui dans cette contradiction est principal et secondaire (le technicisme et l'esthétisme consistant précisément dans le primat accordé à l'un des deux termes), mais de voir comment cet aspect principal et cet aspect secondaire peuvent changer de place, comment ces variations sont toutes le reflet — et le couple lui-même le produit — des contradictions qui travaillent l'appareil idéologique cinéma. La problématique de la profondeur de champ telle qu'elle opère ici a précisément pour fonction de diviser et rediviser l'unicité illusoire des scènes techniques et esthétiques, de déplier les contradictions qui à la fois les fondent et les dissolvent (c'est au seul prix du recouvrement de ces contradictions que le discours idéaliste — Mitry comme Bazin — se peut tenir).

Immédiatement cette division trouve à jouer dans la lacune qui démantèle le raisonnement de Mitry — comment n'avoir pas remarqué la synchronie entre l'effacement de la profondeur et l'instauration du cinéma parlant ?

Le second des avantages, en effet, que l'industrie du film a pu trouver, dans les « années 25 », à s'imposer — malgré les difficultés pratiques et le coût de l'opération — le remplacement de l'orthochromatique par la panchromatique, tient lui aussi à la plus grande sensibilité de celle-ci. Non seulement ce gain de sensibilité permettait le réalignement du « réalisme » de l'image cinématographique sur l'image photographique (10), mais il compensait la perte de lumière due au passage d'une vitesse de prise

8) « L'évolution du langage cinématographique », op. cit., p. 138, 139.

9) Cf. nº 233, p. 40.

10) Je reviens sur ce point, traité peut-être un peu elliptiquement dans le précédent numéro (p. 44). J'écrivais : « L'image dure, contrastée des premiers temps du cinéma ne satisfait plus aux codes du réalisme photographique travaillés et aiguisés par la diffusion de la photographie. » Dans le réaménagement général des codes du « réalisme » cinématographique produit, à Hollywood (selon bien entendu ses normes et ses objectifs idéologiques et économiques : à son profit et à celui de l'idéologie bourgeoise), par le cinéma parlant, les codes du « réalisme » proprement photographique de l'image filmique se redéfinissent de façon spécifique (mais non exclusive) par rapport à la place de plus en plus importante prise par l'image photographique dans les sociétés bourgeoises, à sa consommation de masse. Cette place a quelque chose à faire avec celle de l'or (du fétiche) : la photo monnaye le « réel », la « vie », elle en assure la circulation et l'appropriation « commodes ». Par là, elle est consacrée unanimement comme équivalent général, étalon de tout « réalisme » : l'image cinématographique ne pouvait pas,

de vue de 16 ou 18 images/seconde à la vitesse de prise de vue de 24 im/sec qu'impose le cinéma parlant. On s'étonnera (d'autant que c'est bien du « savoir technique » qu'il revendique) que Mitry ait pu « omettre » pour éclairer la disparition de la profondeur la plus indiscutable des explications techniques possibles en l'occurence : « C'est le cinéma sonore, écrivait Brunius en 1938, réduisant le temps d'exposition de 1/30e à 1/50e de seconde environ, qui nous a valu la panchro et les objectifs très ouverts. » (11). La chaîne // panchro/objectifs sans profondeur/parlant // fonctionne mieux comme « causalité technique » que le détour par les lampes à incandescence proposé par Mitry (12). Les « années 25 » (ou les « années 30 » de Bazin) se précisent ainsi en 1927, année du lancement conjoint sur le marché de la panchromatique et du parlant.

Mais cette « meilleure » explication technique ne saurait servir ici qu'à re-marquer la coïncidence entre l'arrivée du parlant et la mise hors-jeu de la profondeur — et non en fournir la raison. Bien que certains de ses effets le soient, cette raison n'est pas technique. Aussi bien, on l'a vu, plus d'un film parlant avant *Citizen Kane* travaille la profondeur ; et même, la généralisation des objectifs à grande ouverture n'en est pas exclusive : la sensibilité des émulsions s'accentuant, la quantité de l'éclairage pouvant se payer, rien n'empê-





Page 94 : La Grève *(S.M. Eisenstein, 1925).*
Il n'y a pas, quoiqu'en dise Bazin, la moindre incompatibilité
entre montage et profondeur de champ :
ce dont témoignent — côté profondeur — ce photogramme de La Grève
et celui, ci-dessus, du Cuirassé Potemkine,
isolés de textes où c'est
le montage qui règle la production signifiante.
C'est en même temps le montage et la profondeur que refoulent
les narrations hollywoodiennes parlantes, dans la mesure où
l'inscription de la profondeur, dès qu'elle n'est plus « primitive »,
implique un travail d'écriture.
Dans Citizen Kane, *profondeur de champ* et montage
sont à l'œuvre conjointement, alors que pour Bazin
l'inscription de la première a pour fin *l'évacuation,*
le « dépassement » du second.
A partir de la pratique spécifique de Renoir
(cf. ci-dessus, La Règle du jeu*)*
qui fait jouer la profondeur à l'intéreur de plans-séquences,
Bazin pose la p.d.c. comme indissociable du plan-séquence,
la pense à travers *lui comme facteur de « continuité »*
(= réalisme, respect de la « réalité vécue »)
niant et dépassant le montage/discontinu.

sans perdre de son « pouvoir » (de sa crédibilité) ne pas s'aligner sur ses normes. Le plan « strictement technique » des perfectionnements de l'optique et des émulsions est ainsi totalement programmé par l'idéologie de la reproduction « réaliste » du monde à l'œuvre dans la constitution de l'image photographique comme « représentation objective » par excellence. Idéologie, système de codage qu'à son tour cette image reconduit. Le film vient donc prendre sa place, tenir son rôle dans le circuit de constitution-reconduction des codes du « réalisme » iconique analysé par Bourdieu : « Une œuvre apparaît comme « ressemblante » ou « réaliste » lorsque les règles qui en définissent les conditions de production coïncident avec la définition en vigueur de la vision objective du monde ou, plus précisément, avec la « vision du monde » du spectateur, c'est-à-dire avec un système de catégories sociales de perception et d'appréciation qui sont elles-mêmes le produit de la fréquentation prolongée de représentations produites selon ces mêmes règles. C'est ainsi qu'en conférant à la photographie un brevet de réalisme notre société ne fait rien d'autre que se confirmer elle-même dans la certitude tautologique qu'une image conforme à sa représentation de l'objectivité est vraiment objective. Pour se trouver renforcée dans cette *certitudo sui*, il lui suffit d'oublier que les représentations photographiques ne doivent de paraître « ressemblantes » et « objectives » qu'à leur conformité aux lois de la représentation qu'elle-même avait produites et mises en œuvre (on sait l'usage que les peintres faisaient de la *camera obscura*) longtemps avant d'être capable de produire les moyens de les effectuer mécaniquement. S'il est vrai, comme on l'a dit, que « la nature imite l'art », on comprend que la photographie, imitation de l'art le « plus naturel » à notre société, apparaisse comme l'imitation la plus fidèle de la nature. » (Sociologie de la perception esthétique, *in* « Les sciences humaines et l'œuvre d'art », La Connaissance, p. 174.)

11) *In* « Photographie et photographie de cinéma », op. cit.

12) D'autant que si l'on en croit un autre technicien, Jean Vivié, c'est le parlant qui imposa l'incandescence, et non (seulement) une question de spectre comme l'affirme Mitry : « Les appareils d'éclairage durent être entièrement changés : en effet les arcs électriques produisaient un sifflement caractéristique qui aurait interdit toute prise de sons, et comme on n'avait pas trouvé le moyen de rendre les arcs silencieux, ceux-ci furent remplacés par des lampes à incandescence de forte puissance dont la technique de fabrication venait fort heureusement d'être mise au point. » (« Historique et développement de la technique cinématographique », op. cit., p. 87.)

chait — techniquement — de diaphragmer ces objectifs (si même, comme Renoir, on n'en pouvait pas trouver d'autres). Ce n'est donc pas comme ultime « cause technique » que le parlant doit intervenir : c'est en tant qu'en un lieu précis de production-diffusion (Hollywood) il remodèle non seulement les systèmes d'écriture du film, mais avec eux et réglant cette mise à jour, la fonction idéologique du cinéma et les données économiques de son fonctionnement.

Il n'est pas indifférent que ce soit — à Hollywood — au moment où le rendu de l'image cinématographique se nuance, s'ouvre aux valeurs des gris — traduction monochrome de la gamme des couleurs —, se rapprochant ainsi d'une plus fidèle imitation des images photographiques dont j'ai indiqué la promotion (la fétichisation) en normes mêmes du réalisme, qu'entrent en scène la Parole et le Sujet parlant. Dès que produits (13), le son et la parole sont plébiscités comme *la « vérité » qui manquait* au film muet — dont on s'aperçoit tout à coup, non sans effarement ni résistances (14), qu'elle lui manquait. Et aussitôt cette vérité périme tous les films qui ne la détiennent pas, qui ne la produisent pas (15). Ce supplément décisif, ce « lest de réalité » (Bazin) que constituent son et parole, interviennent donc d'emblée comme *perfectionnement et redéfinition de l'impression de réalité.*

C'est au prix d'une série d'aveuglements en effet (de dénégations) que l'image muette avait pu être prise pour le reflet, le double objectif de « la vie même » : déni de la couleur, déni du relief, déni du son. Fondée sur ces manques (comme d'ailleurs toute représentation l'est d'un manque qui la règle, d'une faille qui est au principe de tout simulacre : que le spectateur de toute façon en sait bien l'artifice, mais qu'il préfère y croire quand même [16]), la représentation filmique ne pouvait se produire, je l'ai déjà noté (17), qu'en travaillant à en atténuer les effets, à en masquer la réalité même. Sinon, elle eût été refusée, comme trop visiblement factice : de ces véritables castrations sensorielles qui fondaient sa spécificité, il fallait absolument qu'elle facilite la dénégation, et non, en les re-marquant, qu'elle l'empêche. Il fallait des *compromis*, pour que le cinéma puisse fonctionner comme appareil idéologique, pour qu'il puisse y avoir leurre.

Ce travail de suture, de comblement, de rafistolage des manques qui ne cessaient de rappeler la différence radicale de l'image cinématographique, ne s'est pas fait d'un coup, mais pièce par pièce, *par l'accumulation patiente des progrès techniques.* Directement et totalement programmée par l'idéologie de la ressemblance, de la duplication « objective » d'un « réel » lui-même conçu comme reflet spéculaire, la technique cinématographique s'est employée à perfectionner, à affiner le dispositif primitivement imparfait, *toujours* imparfait de leurre idéologique produit par le film comme « impression de réalité ». Au défaut du relief avaient immédiatement suppléé (c'est l'impression de réalité originaire) le mouvement et la « profondeur » de l'image, inscrivant le code perspectif qui dans les cultures occidentales vaut comme emblème principal du relief spatial. Le défaut de couleur dut se contenter de la panchromatique, en attendant la commercialisation des techniques de trichromie (1935-1940). Ni les pianos ni les orchestres du muet ne pouvaient vraiment tenir lieu de « son réaliste » : la parole et le son *synchrones* — malgré leurs imperfections, à vrai dire de peu de poids en un moment où c'est la reproduction sonore tout entière, disques, radios, qui est affectée de bruits de fond et parasites — *déplacent* ainsi considérablement *le lieu et les moyens jusque-là strictement iconiques* de la production de l'impression de réalité.

Parce que les conditions *idéologiques* de production-consommation de l'impression de réalité primitive (analogie figurative + mouvement + perspective) changeaient (ne fût-ce qu'en fonction de la diffusion même de la photo et du film), il fallait bricoler ses modalités techniques, pour que l'acte de dénégation reconduisant le leurre puisse continuer de s'accomplir « automatiquement », de façon réflexe, sans perturbation du spectacle ni, surtout, travail, effort propre du spectateur. La succession, l'enchère des progrès techniques ne peuvent être lus comme marche vers un « plus de réalisme », à la façon de Bazin (cf. *infra*), qu'en ce qu'ils accumulent des suppléments réalistes visant tous à reproduire, en la renforçant, en la diversifiant, en la subtilisant, l'impression de réalité : c'est-à-dire à amenuiser le plus possible, à minimiser la brèche qu'il faut au « je sais bien mais quand même » combler.

Tel est l'axe idéologique qui centre la recherche de la « perfection technique », « l'inéluctabilité » du « réalisme » : le travail passe tout entier du côté des instruments techniques, est monopolisé

13) 1926 : *Don Juan* ; 1927 : *The Jazz Singer* (Warner) et *Seventh Heaven* (Fox) ; 1929 enfin, le « premier film cent pour cent parlant » : *Lights of New York*.

14) Faut-il rappeler, après toutes les « Histoires du cinéma », que la majorité des cinéastes du muet furent, un temps du moins, hostiles au parlant ? Critiques et théoriciens pour la plupart l'étaient aussi. Mais à part le fameux « manifeste » d'Eisenstein - Poudovkine - Alexandrov, ces réactions d'opposition, esthètes, formalistes, élitaires, furent vite contrées, au nom du « progrès ». Parce qu'il exigeait une dénégation plus violente, le muet se trouvait être le lieu d'investissements fantasmatiques plus forts que le parlant n'en pouvait nourrir, d'où ces résistances.

15) L'Union soviétique, et ce n'est pas pour rien, réagit le plus tardivement, le plus lentement à la propagation mondiale du parlant : en 1934 encore, Mikhail Romm tourne son premier film, *Boule de suif*, en muet. Il n'y avait en effet guère de raisons que, dans un pays socialiste, où d'autres tâches économiques étaient d'une autre urgence, l'on se mit à bouleverser l'équipement des salles et des studios (c'est aussi que les pratiques du montage y avaient d'avance périmé l'utilisation représentative de la parole). A propos de ce « retard » des techniques en U.R.S.S., dû non seulement aux difficultés, mais aux *choix* économiques, on peut observer que si le capitalisme freine le développement des forces productives, il lui arrive aussi d'accélérer celui de certaines techniques : c'est qu'elles le servent. Il ne saurait être indifférent qu'ainsi le cinéma soit un des champs où les progrès techniques en quelques années se sont accumulés, ni que cette surenchère ait eu principalement Hollywood (ou Wall Street) pour base.

16) Cf. « Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène » (Seuil, 1969) d'O. Mannoni ; et dans ce numéro le texte de Pascal Bonitzer, qui recoupe en plus d'un point cette analyse.

17) Cf. n° 230, p. 53 : « le « réalisme » cinématographique ne se produit et n'est tel qu'à se produire comme déni de la « réalité filmique ». »

par le seul appareillage, en vue précisément d'épargner au spectateur le moindre travail ; très grossièrement on peut résumer la chose en disant que ce n'est pas le spectateur, mais la technique qui progresse ; le « réalisme » mis en œuvre à grands frais n'a surtout pas pour objet l'appropriation cognitive du réel, mais de renforcer la crédibilité du spectacle qui se donne comme représentant (recouvrement) de ce réel. Tel est du moins cet axe à Hollywood, lieu principal à la fois de la mise au point-diffusion des perfectionnements techniques et de la domination de la conception spectaculaire du cinéma.

Nombre de commentateurs se sont étonnés que ce soit au moment même où le cinéma muet atteignait sa plus grande productivité avec le développement des pratiques du montage — essentiellement (et ce n'est pas pour rien) les pratiques soviétiques : les autres (école française...), bien que « d'avant-garde », piétinant dans le formalisme —, où l'on pouvait enfin parler, dans la terminologie de l'époque (Canudo, Elie Faure, etc.), de « musique des images », d' « écriture cinégraphique », que tout d'un coup le parlant vienne périmer ces valeurs à peine découvertes, ruiner un langage dont on se félicitait justement qu'il pût admirablement « se passer » de parole.

J'avancerai qu'il n'y a point de hasard à ce que le parlant se soit imposé d'abord à Hollywood (et de là, via l'Allemagne, partout) : en ce lieu idéologiquement déterminé où le montage n'avait précisément pas droit de cité (si l'on excepte, exceptions justement, et datées, tels films de Griffith). L'antagonisme entre la logique, la pente de la narration hollywoodienne (déjà relativement ébauchée à la fin du muet) et les conceptions/pratiques du montage comme écriture surdétermine, me semble-t-il, la prise en charge par Hollywood du parlant. Et cela, précisément parce que cette prise en charge est déterminée non par quelque souci abstrait du « progrès technique », mais bien, massivement, par une lutte économique (concurrence des trusts et banques) *et* une demande idéologique dont la satisfaction s'avère des plus rentables.

On sait que le premier procédé d'enregistrement-reproduction sonore dont la commercialisation fut possible et fructueuse est le procédé Vitaphone, propriété du trust Western Electric, lié, selon Sadoul, à la banque Morgan, comme les principales Grandes Compagnies. Pourtant les démarches de la Western auprès de ces compagnies échouèrent : solidement installées, dominant alors le marché mondial, elles craignaient que le parlant, mettant inévitablement l'accent sur la spécificité des langues, ne vînt diviser leur hégémonie, compromettre leur expansion, et considérablement augmenter le coût des films. Il fallut une petite compagnie, presque au bord de la faillite et qui n'avait plus grand chose à perdre, la Warner Brothers, pour tenter l'aventure : ce fut, en août 1926, la sortie et le succès de *Don Juan*, « premier film sonore et chantant ». Aussitôt la concurrence s'éveille : la Western Electric, au moment même où elle construit pour la Warner les installations Vitaphone, construit, pour la Fox (propriétaire des brevets de Lee De Forest et de Th. W. Case), les installations du Movietone. Fox lance, début 1927, quelques courtes bandes sonores, alors que la Warner ouvre décisivement le marché avec *The Jazz Singer*, après le triomphe duquel c'est la course aux brevets, la guerre commerciale. Du fait que les Grandes Compagnies se ruèrent sur le parlant *après* qu'il eût prouvé non pas sa mise au point technique, mais sa supériorité commerciale, nous retiendrons que bien évidemment le progrès technique n'est pas le moteur de l'évolution du cinéma, qu'il est plutôt l'effet, la réponse à une demande idéologique que les commerçants en cinéma ont pour fonction de satisfaire et de reconduire.

Il faut se demander si la diffusion et le triomphe international du « premier film sonore et parlant » furent programmés davantage par la curiosité du public envers une innovation technique (on sait que bien avant *The Jazz Singer* cette curiosité avait pu être diversement contentée par mille expériences de synchronisation et de sonorisation) que par, dans le même moment, la révélation et le comblement d'une lacune qui jusqu'alors n'était qu'obscurément ressentie comme telle, qui était déniée lors même qu'on tentait de la pallier par le jeu d'un orchestre ou d'un disque, et qui brutalement, dès que sa dénégation n'était plus nécessaire, apparaissait comme intolérable plus longtemps. Il restera à analyser, certes, les déterminations sûrement complexes et multiples qui travaillent et programment cette demande idéologique, et la raison de leur brusque condensation qui provoque un véritable saut qualitatif dans cette demande puisque, dès qu'apparu, le parlant nie et réduit à rien pour tous les publics le muet. Mais j'insiste sur le fait que — comme dans le cas de « l'invention du cinéma » déjà étudié (18) — c'est dès 1910-1915 que le cinéma parlant était scientifiquement, techniquement possible (les travaux de Lauste en 1912 « ont entièrement résolu le problème. A partir de 1912 toute la production cinématographique aurait pu être sonore » /19/) : il faudra rendre compte de ce retard, de cette différance que n'épuise pas l'argument d'un « plus » de perfectionnements qu'il aurait fallu apporter aux brevets techniquement pratiquables de Lauste et De Forest dans les années 10, puisque c'est précisément de ce retard que profitent pour s'effectuer ces multiples perfectionnements.

Dans l'hésitation manifeste de l'industrie à s'engager dans la voie du parlant, on est en droit de faire jouer autre chose que la perfectibilité (inépuisable) de la technique : des considérations d'abord économiques : lutte des trusts pour *le plus pressé*, les brevets de l'image ; souci capitaliste de s'installer le plus longtemps possible dans la reproduction mécanique du profit en reconduisant aux moindres frais les conditions originaires de ce profit ; et les déterminations idéolo-

18) Cf. n° 229, p. 9-15.
19) « Dictionnaire du cinéma », op. cit.

giques auxquelles elles s'articulent : la nécessité pour l'industrie de réaligner, mais dans l'*après-coup*, l'appareillage technique sur la demande idéologique. Or, c'est bien sur la demande idéologique que faisaient de longue date pression, en tant que refoulés/déniés, les manques (de couleur, de son, de relief) que l'image cinématographique ne cessait pas, noire, muette, illusoirement profonde, d'inscrire, en tant qu'elle persistait à se présenter comme reproduction « objective » du réel, à jouer massivement sur l'impression de réalité qu'elle produisait, et à faire de ce mécanisme dénégateur le principe d'organisation signifiante du film tout entier, le fondement du réalisme-spectaculaire et de la logique fictionnelle dominante.

C'est bien en tant qu'elles misaient à fond sur les « effets de réel », sur le système représentation/dénégation, sur le « vraisemblable » et le « réalisme » d'un spectacle où la place, l'inscription du spectateur étaient confortablement aménagées, parce qu'elles tablaient sur et étalaient le leurre mis en place par l'impression de réalité, que les narrations hollywoodiennes (sauf burlesques), dominantes à la fin du muet, inscrivaient le manque de la parole, ne pouvaient pas ne pas inscrire la parole (la couleur, le relief) comme manque. Alors que les pratiques du montage, et surtout les soviétiques, avaient produit pour le spectateur une autre place : celle du lecteur, la place d'un travail, et que ce travail venait nécessairement barrer l'abandon au film comme spectacle, à l'image comme réductible à l'impression de réalité.

Tout montage (même formaliste) produit *au minimum des effets de travail :* multiplie les traces, coupes, sauts, cassures, bref, les signes d'écriture qui l'affirment comme fonctionnant, par quoi, au minimum encore, se marque qu'il y a travail de production signifiante : il se *voit*. Par là il vient barrer, travailler, écrire, le déroulement linéaire et continu des images, hypostasié comme « naturel », la « naturalité » même de la « durée réaliste » des scènes, « le respect de la continuité de l'espace dramatique et naturellement de sa durée » (20) en quoi Bazin voit le fondement du « réalisme » parce que s'y laissent le temps et la place au « réel » de se « révéler ». Cette continuité, cette linéarité (que Bazin, en bon idéaliste, représente comme celles mêmes du réel, alors que tout au plus l'impression de continu est un produit de la perception), cette durée même, la « pensée montagiste » les désarticule, les casse, les éclate, au minimum les brouille : c'est du même coup l'étalement dans le temps de l'impression de réalité qui se brouille, c'est son déroulement par la chaîne continue des images qui est contredit, alors que, pour que s'installe et joue son leurre, il faut précisément ce déroulement, et qu'il soit sans heurts, sans failles. Travaillant le statut de l'image (de la suite d'images, puisque l'image cinématographique ne se donne jamais seule, et que le mécanisme de l'impression de réalité suppose, pour inscrire le mouvement, une durée) dans le réseau signifiant, redistribuant leurs places, réorganisant leurs rapports selon des systèmes d'opposition, de récurrence, divisant et dénaturalisant leur enchaînement mécanique, le montage *superpose* à l'émission filée d'impression de réalité que toute suite d'images (montées ou non) produit nécessairement un autre mouvement, celui du sens, de la lecture, qui la décentre, ou plutôt décentre d'elle le spectateur, affronté à un système de la discontinuité qui contredit à chaque moment la tendance au continu dont se nourrit et que reconduit l'impression de réalité.

C'est ainsi que l'on peut réécrire la remarque de Bazin : « Si l'essentiel de l'art cinématographique / *c'est justement ce que Bazin ne croit pas* / tient dans tout ce que la plastique et le montage peuvent ajouter à une réalité donnée / *à une impression de réalité toujours donnée* /, l'art muet est un art complet. Le son ne saurait tout au plus que jouer un rôle subordonné et complémentaire : en contrepoint de l'image visuelle / *la théorie eisensteinienne — ou vertovienne — du « contrepoint », ou de la contradiction son-image n'entraîne pas une « subordination » du son, mais une relation dialectique où en tout cas, contrairement au parlant hollywoodien, le son n'est pas toujours dominant* / » (21). Précisément: le montage déplace le lieu d'assignation du son, il n'en fait pas un complément et bientôt l'une des pièces maîtresses de l'impression de réalité comme fait la narration hollywoodienne, mais une contradiction supplémentaire pouvant, aussi, jouer contre cette impression.

L'écart, le conflit est grand en effet entre une conception du cinéma fondée sur la *prolifération* à tous les niveaux signifiants du leurre institutionnel de l'impression de réalité, et où la parole arrive pour perfectionner et renchérir sur ce leurre, où son intervention ne pouvait prendre que cette forme et non celle d'une contradiction, et l'autre conception fondée sur le dépassement dans le texte filmique du leurre « réaliste », sur la différence du film, sur le travail par le spectateur de cette différence en ce qu'elle est productrice de contradictions, de sens, où la parole ne peut intervenir que comme contradiction supplémentaire à l'œuvre dans le texte. Appelée par un manque idéologique, la parole intervient dans le cinéma hollywoodien prioritairement au niveau du mécanisme de l'impression de réalité, qu'elle redore et rajeunit, et dont à la fois elle rend plus négligeables les modes d'émission proprement iconiques — ce qui s'avère dans la perte soudaine d'importance de la profondeur de champ : la « profondeur » insondable de la présence parlante remplace avantageusement celle du champ.

Car avec le parlant hollywoodien, non seulement le son, le bruit, rentrent synchroniquement dans l'image, l'investissent et la tirent à eux : la parole aussi, surtout, c'est-à-dire l'intériorité, le discours du sujet, ce vide, ce creux que la parole cerne comme une présence pleine et qu'en effet ne cessent pas de remplir les énoncés idéologiques qui parlent ce sujet. (A suivre).

Jean-Louis COMOLLI.

20) « Evolution du langage... », op. cit., p. 142.

21) Id., p. 134.

Lettres

De François Chevassu :

Comme l'écrivait Jean-Louis Comolli, « *je ne sais plus qui a dit que les Français ont la mémoire courte* ». *Les Cahiers du Cinéma aussi, semble-t-il. Sinon, comment Jacques Aumont pourrait-il, en toute impudeur, s'en prendre à ses confrères, dans votre numéro de novembre, en affirmant :* « il est plus que jamais nécessaire de revenir de façon insistante sur une problématique (cinéma/politique) tout à coup brandie — il faudra voir pour quels efforts [sic] — par ceux-là mêmes qui la refusaient avec le plus de véhémence ». *Et, là-dessus, de trouver* « *pour le moins curieux de lire dans Image et Son : car je suis bien d'accord pour considérer que tout film est politique* ».

Si Jacques Aumont se donnait la peine de lire, ne serait-ce qu'un peu, les revues qu'il critique, il aurait pu trouver, dans la nôtre, fort souvent, depuis des années, des phrases analogues. Ne serait-ce que celle-ci « Mais si l'on se situe au niveau de la « politique-éthique », il apparaît que, supposant un « ordre du monde », tout sujet, tout film est peu ou prou politique ». *C'était, il est vrai, dans le numéro* « *Cinéma et politique* » *que nous avons publié en* 1965. *Mais sans doute (et bien qu'ils en aient confié la contestation à Michel Mardore dans leurs colonnes) les Cahiers du Cinéma avaient-ils à cette époque d'autres préoccupations. Celle de suivre, par exemple, la vigoureuse défense de* « *La Bataille de France* » *dans laquelle Jean-Louis Comolli écrivait* « Qu'on ne vienne donc pas nous casser la tête avec la politique » *ou* « mais il est bien connu que la « démagogie de droite » fait fuir les foules, tandis que la « démagogie de gauche », point si bête, les attire » (n° 157 - *Juillet* 1964).

Ma référence est trop ancienne ? soit. Alors, en novembre 1965 *je lis, toujours sous la plume de Jean-Louis Comolli, un bel éloge de la* « surenchère chabrolienne » *qui* « présage à partir de ces petits chefs-d'œuvre du *rien* que sont les *Tigres* et *Marie Chantal*, les pures merveilles du néant que le cinéma moderne promet mais ne donne pas encore ».

J'irai même jusqu'en février 1968 *(quelques mois après, bien sûr, c'est différent) pour prendre quelques leçons d'abord politique du cinéma :* « c'est un compliment sincère que celui-ci : transmuer les laborieuses tractations temps-espace et réel-imaginaire en spectacle et mouvement, air et ombre, c'est bien affaire de talent. Il faut donc croire que la critique préfère à l'élégant l'empesé, au vif le poussiéreux » (*Jean-Louis Comolli — Critique du* Viol).

Je pourrais continuer ce petit jeu, mais, à dire vrai, il ne m'amuse pas et je ne voudrais surtout pas m'associer à une certaine vague de polémiques stériles. Simplement, je crois que les Cahiers du Cinéma sont bien les derniers à pouvoir adresser de tels reproches. Que Mai 68 leur ait donné une autre attitude politique, je ne le conteste pas. Ils ont tout autant le droit d'oublier leur passé. Mais cela ne les autorise pas à mettre faussement en cause celui des autres.

D'autant que, même au présent, ce ne me semble pas tellement être une démarche révolutionnaire de rééditer

des livres « dans de belles éditions reliées en toile, à tirage limité numéroté ». J'y vois même, pour ma part, une fâcheuse synthèse de la culture aristocratique et du commerce bourgeois. — Le Directeur : F. Chevassu.

François Chevassu se trompe : j'ai lu, et d'assez près, *Image et Son* depuis pas mal de temps. Lorsque j'affirme que la problématique « cinéma/politique » est tout à coup brandie par André Cornand, par exemple, j'ajoute immédiatement : « il faut voir pour quels effets » (et non « efforts » — François Chevassu pratique la lecture rapide, sans doute) ; car il me paraît évident que si André Cornand, par exemple, est d'accord pour trouver tout film politique (formulation qui a été celle des *Cahiers* il y a deux ans, mais sur laquelle nous sommes revenus depuis pour l'affiner et la préciser — car telle quelle elle ne présente guère que des dangers), c'est évidemment pour pouvoir ajouter deux lignes plus loin : « *Mais à côté de cet art révolutionnaire — le plus important et le plus grand à mon avis — il y a place pour un cinéma « politique » qui se veut directement et immédiatement efficace dans un contexte concret d'actualité, de luttes politiques et idéologiques* » (et de renvoyer, là-dessus, à Lebel et Amengual). C'est-à-dire en fin de compte pour défendre une fois de plus le pire cinéma « engagé », contre les « *théoriciens qui rejoignent les apôtres de l'art pour l'art* » (André Cornand consentirait-il à justifier, sur textes et preuves à l'appui, cette formulation diffamatoire et hypocrite ?). Et en cela, effectivement, Cornand se situe bien dans la ligne de l'inénarrable numéro « Cinéma et politique » d'*Image et Son* 1965 (mais oui, je l'ai lu, celui-là aussi), dont la citation qu'en fait Chevassu lui-même, introduisant le concept révolutionnaire de « politique-éthique », donne parfaitement le ton : bénisseur, libéral, œcuménique. Qu'*Image et Son* n'ait pas changé, ou si peu, depuis 1965, n'est que trop vrai ; que les *Cahiers*, qui se situaient alors sur des bases fort peu différentes de celles d'*Image et Son*, aient opéré sur leur pratique une critique/transformation qu'il ne s'agit pas d'ailleurs de considérer comme terminée, n'autorise pas pour autant Chevassu à prélever arbitrairement quelques phrases par-ci par-là : quelque critique que nous puissions être envers le passé des *Cahiers*, il me semble par exemple qu'il y a plus à tirer du numéro qu'ils consacraient en 1965, sur des bases certes petites-bourgeoises, réformistes, et idéalistes, à la crise du cinéma français, que de tous les bavardages d'*Image et Son* (par exemple) autour de « cinéma et politique ». Faut-il le préciser : il ne s'agit pas pour nous d' « oublier » le passé des *Cahiers*, et c'est précisément parce que nous ne l'oublions pas que nous nous « autorisons » à mettre en cause la pratique, présente et passée, « des autres ».

Jacques AUMONT.

P.S. François Chevassu est-il tellement à court d'arguments ? A-t-il une telle hargne contre les *Cahiers* ? J'avoue m'expliquer assez mal autrement son allusion stupide à une page de publicité pour des livres reliés, édités par Seghers, et dont nous ne sommes ni les fabricants ni les vendeurs.

De Guy Hennebelle

Dans l'article intitulé LA « GRANDE MISERE » DU CINEMA FRANÇAIS publié dans le numéro 233 *(novembre) de votre revue, J. Aumont et J.-P. Oudart citent l'extrait suivant d'une critique sur* Les assassins de l'ordre *parue sous ma signature dans le numéro* 160 *de « Cinéma 71 » :*

« Que le cinéma français se risque enfin, avec quelque vingt ans de retard par rapport au cinéma américain, à critiquer la société dont il émane, mérite d'être souligné et approuvé. »

J'ai effectivement écrit cette phrase mais en l'isolant de son contexte vos rédacteurs donnent à penser que j'ai émis une opinion favorable sur ce mauvais film de Marcel Carné.

Or l'extrait cité par vous était immédiatement suivi d'une réserve fondamentale qui commençait par : « Reste la manière... ».

Et ma critique se terminait par une conclusion qui va en partie dans le sens de l'article de J. Aumont et J.-P. Oudart :

« Ces films sur la police, d'une manière générale, laissent tous à désirer. Aucun ne montre en effet que la police, avant toute chose, est toujours au service, par gouvernement interposé, de la classe qui est au pouvoir : les « bavures » des sergents de ville ne naissent pas de leur méchanceté viscérale mais ne font que répondre aux nécessités d'une politique de répression décrétée à l'échelon le plus élevé. Quel cinéaste « brechtien » nous démontera ce mécanisme ? »

Je souhaite qu'il vous soit possible de publier cette rectification dans votre prochain numéro.

Guy Hennebelle.

En coupant de son contexte la citation que j'ai faite, Guy Hennebelle veut croire, ou faire croire, que j'ai pris son article pour un éloge du film de Marcel Carné. J'avais bien évidemment lu jusqu'au bout sa critique, et n'ai nulle part fait état d'un jugement de valeur de Hennebelle sur *Les Assassins de l'ordre* — jugement de valeur qui n'était pas en question, puisqu'il s'agissait uniquement pour moi de re-marquer la filiation film noir américain — film policier français établie par la quasi-unanimité de la critique, de la façon et pour les effets que j'ai décrits.

Mais au fait : pourquoi écrire qu'une entreprise est estimable, ou approuvable, pour ensuite la dénoncer comme insuffisante ou nocive ? Bref : pourquoi Hennebelle n'a-t-il pas tiré les conséquences logiques de son dernier paragraphe ? Pourquoi, sempiternellement, se contenter d'une critique de type « ni-ni » ? — J. A.

Errata

1) CdC 231 : « Sur *Trafic* », p. 38, 3 lignes après l'astérisque, lire : « elle ne fait *pas* qu'accomplir... »

2) CdC 233 : « Note sur l'idéologie du western italien », première colonne, dernier paragraphe, lire : « étant dès lors l'unique objet *de la description, et, corollairement, le moindre effort d'un réalisateur...* »

3) CdC 233 : p. 3, légende de la photo : *Le Moindre Geste* est un film de *Fernand Deligny et* Jean-Pierre Daniel, contrairement à ce qu'une ligne omise nous a fait écrire.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, av. Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 108 - 110 - 112 - 113 - 116 - 117 - 119 - 124 - 125 - 127 - 128 - 129 - 132 - 134 à 137 - 139 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 168 - 174 - 175 - 176 à 182 - 186 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219 222 à 225 - 228 à 233.

Numéros spéciaux (12 F) : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein) - 161/162 (crise du cinéma français).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros
25 % pour plus de 15 numéros
50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

Serge DEDIEU, 19, rue du Pont-aux-Choux, Paris-3e, **vend** collection complète des Cahiers, du nº 1 au nº 228 ; collection complète de la Revue du Cinéma (nos 1 à 20) ; tables des matières nos 1, 2 et 3 des Cahiers.

Europériodiques, 72, boulevard Sénard, 92-Saint-Cloud, **recherche** les nos 1 à 44, 100 à 104, 114, 118, 119, 123, 127.

Jean A. GILI, 102, avenue de la Lanterne, 06-Nice, **vend** nos 1 à 17, 69, 84, 87, 93, 106, 114, 123 à 196.

François ROCHETTE, 26, rue Parmentier, 92-Neuilly, **recherche** les nos 79, 86, 90, 94, 99, 104, 150/151, 164, 171, 173.

Jacky MARTIN, S.P.A.P., 12, rue Tonduti-de-l'Escarène, 06-Nice, **vend** collection complète (sauf nº 30), du nº 1 au nº 159.

Collaborateur de la revue **vend** collection incomplète (manquent 21 nos) des Cahiers du Cinéma du nº 1 au nº 199, avec les trois premières tables des matières ; collection incomplète (manque nº 40) mais très rare de **L'Ecran Français ;** collection « Premier Plan », nos 1 à 38, ainsi que 70 livres de cinéma (catalogue sur demande).

Faire offres à la revue qui transmettra.

OFFRE SPÉCIALE

Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)

Nos derniers numéros :

229 (mai-juin)

Vertov, la presse et le parti
J.-L. Comolli : Technique et idéologie
J. Narboni : « L'immaculée perception »
P. Bonitzer : « Réalité » de la dénotation
J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation
S. Pierre : « Les Clowns »

230 (juillet)

« La Nouvelle Babylone »
S. Daney : Vieillesse du Même (Hawks et « Rio Lobo »)
P. Kané : « Sous le signe du Scorpion » (fin)
J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation
J.-L. Comolli : Sur l'histoire du cinéma
J.-L. Schefer : Les couleurs renversées/la buée

231 (août-septembre)

P. Bonitzer : Sur « La Cérémonie » (Oshima)
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (3)
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
Pierre Baudry : « Trafic » (Tati)
« Intolerance » de Griffith (description plan par plan)

232 (octobre)

S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
P. Bonitzer : Le gros plan : supplément de scène
J. Narboni, J.-P. Oudart : « La Guerre Civile en France »
(« La Nouvelle Babylone, 2 »)
« Intolerance » (description plan par plan)

233 (novembre)

P. Bonitzer : Fétichisme du plan
J. Aumont et J.-P. Oudart : Misère du cinéma français
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (4)
« Intolerance » (description plan par plan)